英国艺术家随笔

YINGGUO YISHU JIA SUIBI



東方出版中心

责任编辑 朱华良
封面设计 盛于华



ISBN 7-80627-396-4
9 787806 273968 >
ISBN7-80627-396-4/I·137
定价: 11.00元

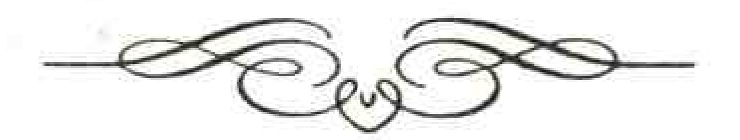


英国艺术家随笔

YINGGUO YISHUJIA SUIBI

陈 弘 编





东方出版中心

说　明

经中央机构编制委员会办公室和中华人民共和国新闻出版署批准，原中国大百科全书出版社上海分社、知识出版社（沪），自1996年1月1日起，更名为东方出版中心。

英国艺术家随笔　　陈　弘　编

出版：东方出版中心
（上海仙霞路335号 邮编200336）
发行：东方出版中心
经销：新华书店上海发行所
印刷：昆山市亭林印刷总厂

开本：787×1092（毫米）　1/32
印张：9.75
字数：187千字　插页2
版次：1999年1月第1版第1次印刷
印数：1－6,000

ISBN 7-80627-396-4/I·137　　定价：11.00元

内容提要

本书精选了百余篇英国艺术家在挥洒画笔、抚动琴弦、轻歌曼舞之余，写下的所感所思所见所闻，如戏剧导演格思里的《自觉与技巧的融合》，表达了在艺术中一切主意都是自然产生的，而灵感的产生必然依靠坚实的技巧作为后盾；莎剧女演员艾伦·特里的《我的搭档亨利·欧文》，则谈到一个艺术家想要出类拔萃，必须孜孜不倦，抵御一切世俗的诱惑；版画家佩思的《寻找快乐》，以理性的观念呼吁，青春的火焰与思维的活力能征服内在的惰性，助人攀登智慧的高峰；电影喜剧大师卓别林的《临场发挥，逢场做戏》，认为节制是句至理明言，不仅是演员，而且人人都应铭记在心。这些即兴飘逸的冗曼散乐，有助于我们增加对久已闻名的艺术大师的了解，并从中领悟到真正的艺术和人生。

前　　言

王国维在《文学小言》中提出："文学者，游戏的事业也。"其实，同需要爬一个个格子的笔耕相比，艺术似乎更接近于一种游戏。早在婴幼儿期，人便喜欢用彩色笔在纸上涂抹出色块和图案。孩子们喜欢轻快、柔和的音乐，一连串的琶音会引发出他们银铃般的笑声。他们用泥土捏出各种形态的人形或动物(到了城市社会，儿童自然也就显得不那么自然。他们使用的是有各种颜色的橡皮泥。有时候捏出来的是恐龙、机器人等怪物)。他们用一块块积木，按照图样和自己的想象，搭建起一幢显得有点荒诞无稽的结构，然后对你说那是座体育馆。他们的游戏难道不也可以算是一种艺术创造吗？然

后他们坐到了课堂里面，规规矩矩地学习写字，老老实实地按照一定的格式和模式写出文章来。其中的一些人，在识字习文后，才开始以其天才和创造性，“对其自己之感情及所观察之事物而摹写之，咏叹之”。是为文学家之诞生。

因此，文学从来就不曾是小儿的游戏。有谁见过有孩子们聚在一起比赛写诗写小说的？因此，艺术家们往往比纯粹的文学家更多一些儿童的率真。他们的兴趣，可以说是源于一种童趣，一种没有人为体制矫饰的盎然的意趣。于是，他们凭借其作品所表现的，往往是某种人类共通的、直接的情感。我们聆听歌曲、乐曲，观赏画作、雕塑，这时的审美体验，是和坐在灯下读一部数百页的长篇小说完全不同的。

因此，当搞艺术的，暂抑其心性，也开始学着规规矩矩地坐下来，拿起笔（或者将两手的食指分别放在键盘的F和J键上），准备暂时换用一种方法来游戏，他们写出来的，也是和文学家的作品不一样的，因为他们已习惯以某种直接的方式，抒发和表现他们直接、自然的心情，因此文字对他们而言，只不过是另一种工具而已。

其实艺术和文学还是有共通的地方的。这共通的地方就是那所要表现出来的东西。有人说是真理，有人说是人心，王国维说是“胸中倘佯不可捉摸之意境”。艺术家采用文学的手段，信手写出来，自然是不同寻常的。

本书收集了英国古往今来不少艺术家的所见所闻所感所思，用文字记下的作品，其中大部分都是第一次

被介绍到中国。看了这些搞艺术的人用文字来做游戏，我们也许能对这种意蕴有更深的体悟。汪珍珠同志担任了本书部分译稿的校译工作。另外，参与本书遴选的有曲卫国、王芳和陈海东先生，没有他们的帮助和合作，本书难能成立，在此一并表示感谢。

陈 弘

1998年6月

目　　录

艾迪生

艾迪生(Joseph Addison,1672～1719)英国著名的散文家、剧作家和诗人。14岁入伦敦查特豪斯公学,后在牛津大学学习和教书。写过多部剧本,有与好友斯梯尔共同完成的剧本《温柔的丈夫》,并为剧本作序。他还根据传奇故事《美丽的罗沙蒙德》写了一部英语歌剧,于1707年首次公演。他的新古典主义悲剧《卡托》1713年在伦敦公演,颇为成功,被视为当时的杰作。在与斯梯尔合办刊物《旁观者》中他把期刊散文的艺术发展到完美的境地,成为英语散文最有影响的大师之一。同时全力为斯梯尔创办的《闲谈者》杂志撰稿。几度供职政界,担任过爱尔兰事务大臣。

伦敦交易所

在这个城里没有哪个地方能像伦敦交易所那样让我流连，它给我以神奇的心满意足的感觉。从某种意义上说，当我作为一个英国人，看着国人和外国人密密麻麻聚集在一起，就人们的私人业务进行商谈，并由此把这个大都市变为整个世界的商业中心时，它满足了我的虚荣心。我必须承认我期盼着高级交易所能成为一个大联合体，每个重要的国家都有他们的代表派驻其中，生意场中的代理人就是政界里的大使：他们协商事务，议定条约，在那些或是被海洋分隔，或是生活在大陆不同尽头的富有的人类社会间维系着良好的联系。我经常高兴地听说一个日本居民和一个伦敦市参议员之间的争执被调解了，或是看到一位莫卧儿大帝的大臣和一位莫斯科维亚沙皇的臣下一起参加了某个同盟。当那些商业大臣们以各自不同的步态和语言被互相区分时，我怀着万分的喜悦混杂在他们中间。有时我走在一批美国人之中，有时我消失在一群犹太人里，又有时我在一队荷兰人中作为他们的一员。不同

的时候，我是不同的丹麦人、瑞典人、法国人，抑或是想象着自己变成了一位年老的哲学家，当被人问起是哪国人时，回答是，我是一个世界的公民……

在英联邦，没有哪个成员会比商人更重要，他们在互相交往的斡旋中把人们联结在一起，赐以天赋，替穷人找到工作，为富人增加财富，并使伟大的更加宏伟。

（邹 舒 译）

外 国 字

我经常希望，就像在我们的宪法里，有一些人专司监督法律、自由权和贸易一样，会有那么一些人能被拨出来，专门负责语言的监督，防止外国字的侵入，特别是当我们自己的邮票还是一样有价值时，阻止法国词语在这个国度变得流行。现今的这场战争使我们的语言里掺杂了那么多奇怪的字，假使我们的某个曾祖父能在现代报纸上阅读他子孙的功绩，他一定不可能知道他们在干什么。我们的勇士们在光荣地战胜了法国人的同时，不遗余力地为他们的语言作了宣传，我们的士兵是行动的巨人。他们立下如此伟大的功绩正是因为他们无法用语言进行表达，他们需要自己的语言来告诉我们他们得到的胜利，因此他们用一种从被征服的敌人那里学来的难懂的话给我们发送了有关他们事迹的叙述。然而，应该给他们提供秘书，并使他们在外交大臣们的帮助下，用平易的英语讲述自己的故事，让



我们都能在我们的母语中知道我们勇敢同胞的所作所为。法国人倒真该用英语来把有关这场战争的新闻付梓,好让人们对他们的战役一无所知。要是法国人能用外国术语来掩饰他们的失败并把它就此扔到阴暗的去处,他们倒真可以自我解嘲:事情原来并非真的那么糟糕。然而对那些使他们国家的荣耀提升到前所未有高度的行动,那些越被人怀着敬意,就越被描述得了不起的行动……英语就不能表达得太过清楚了,在我们的年表中,虽然爱德华三世经常发现法国人的踪迹,就像他经常在战役中消灭他们一样,我从来没有发现他曾经侦察过敌人的记录,黑王子跋涉过许多河流,却从未借助过浮桥,他能不费吹灰之力用柴禾填平沟渠,做得像当代的将军一样好。正是因为那些难懂的字和晦涩的词,我们的指挥官丧失了对他们功绩一半的赞扬,而我们的人民被剥夺了他们对胜利一半的喜悦。

(邹　舒 译)

造　　纸

我们的造纸业接受了一些无法作其他之用的粗劣的材料,并为一些无法从事其他工作的人提供了拾荒的工作。那些忙于穿街走巷的可怜的拾荒者,把他们拾来的东西交给商人们,商人们又把它们一担担运到造纸厂,在那里他们把收购的东西转手,以便进行下一次的交易。那些土地上拥有造纸厂的人们便趁势把地

租抬高到颇为可观的程度，而这一制造业则在很大程度上为国家填补了空白，因为先前它不得不依赖于其领国。

那些材料一旦制成纸张，就被分送到各个印刷所，在那儿它们使无数的艺术家疲于工作，并让生意变成另一个神话。从这之后，随着新闻或是政治的玷污，它们和卖报人、报童、日报、综述、杂谈和评论员一起，飞遍了城里的大街小巷。男人、女人和小孩为谁应该是第一个送报人而争执，他们靠卖报挣得自己每天的口粮。一句话，当我在脑海里追溯那一捆破烂变成一刀《旁观者》的过程时，我看见了那么许多只被雇佣的手，每一个环节它们都兢兢业业推进着整个进程的发展。由此当我为《旁观者》撰稿时，我不由设想着自己正在为一大批人提供着面包。

如果我不是小心翼翼地避开一些聪明的读者，他们肯定会告诉我，在我的报纸打印出版后，它们在某些场合仍对公众大有用处，我必须承认在过去了的十二个月里我用我自己的作品点过烟斗。我的房东太太经常派她的小女儿来向我讨旧的《旁观者》，她还常告诉我印《旁观者》用的纸是用来包香料再好不过的东西，它们同样为羊肉馅饼打下了好基础，因为我不止一次经历过，特别是在去年圣诞，我被整个街坊邻居追着索要它们。

想象一块麻片在上述的好几双手里辗转时所经历的变化实在令人愉悦。最好的荷兰麻布，当破成碎布片时，仍能呈现一种新的洁白，比原先更美丽的洁白，并常常以信件的形式回到它们自己的国度，一位女士

的衬衣可以摇身一变为她的情书，并第二次成为她的私人财产。一个花花公子可以在他的围巾破了以后仔细阅读它，那一份快乐远胜过以往当他弄破的是一只玻璃杯。简言之，一块布片在它作为一块毛巾或一块餐巾履行完职务之后，仍可能通过这种方法，从原先的一件贱物，一跃而成为某位王子内室里最有价值的一件家具。

（邹　舒译）

乡村的星期日

我总是很喜欢乡村的星期日，我觉得如果礼拜天用来供奉上帝算是一种民俗，这也可以算作是能想得到的使人类文明富有教养的最好办法了。乡民们要不是经常在规定的时间回归本性，他们肯定早就退化成了野蛮人。在那些规定的时间，整个村子里的人带着他们最好的表情，穿着他们最整洁的衣服聚集在一起，谈论着一个又一个无关紧要的话题，听牧师就他们的职责进行解释，并一起对上帝表达敬慕之意。星期日把一个星期积在心灵上的锈蚀都铲除干净，它不仅在人们的头脑里使宗教的概念耳目一新，更使无论男女，都穿戴整齐，彬彬有礼，使出浑身解数，为的是在村民眼中出一出风头。就像一个公民在交易所里做的那样，一个乡民要让自己在教堂大院里出名，因为一般说来在布道以前或是之后整个教区的事务就是在那儿进

行讨论的。

我的朋友罗杰爵士，一个好“教士”，用他自己从《圣经》中挑选出来的铭文把教堂里面装饰一新。同样，他还自己掏钱捐了漂亮的教士服，又在祭坛周围装上一道栏杆，把圣桌围了起来。他经常告诉我，在他初次掌管他的产业时，他发现他教区居民的姿势很不规范，为了让他们能跪着参加祈祷文的轮流应答，他发给每个人一个跪垫和一本国教祈祷书，同时还雇了一个巡回音乐教师，一个抱着指导人们能正确颂唱赞美诗的宗旨而云游全国的人。他的教民们现在对他的评价颇高，他们也的确能胜过我所听过的所有乡村教堂的教民。

因为罗杰爵士也是全体教徒的地主，他让他们保持秩序井然，他不能容忍在教堂里除了他以外，还有第二个人睡觉，因为如果在布道时他偶尔身不由己打了一会儿瞌睡，一醒过来他就会站起来，环顾四周，要是他发现有人打盹，那他要么亲自叫醒他们，要么打发他的仆人去干。这位老爵士其他的一些怪癖也在这些场合暴露出来。有时在其他人已经唱完圣歌之后，他还要把歌词拖长半分钟；有时，当他对祈祷的内容一时兴起，他会对着祈祷文念上三四遍“阿门”；又有时，他会在众人都跪下之时，站起来数全体教徒的人数，看他的佃户有没有不见了的。

昨天，在作礼拜时，我惊异地听见我的一位老朋友让一个叫约翰·马修斯的人注意爵士的举动，不过别打扰别的教徒，那个约翰·马修斯看上去真是个游手好闲的人，那一刻他正踢着脚后跟消遣呢。虽然无论在何



种场合，爵士都是以这种古怪的方式行使权力，但对全教区效果颇佳，会众并不十分讲究礼仪，所以对其行为并无滑稽可笑之感。加上他本人知书达礼，颇有声望，朋友们都认为，这些微不足道的生活细节不仅不使他为之减色反而大增其辉。

礼拜结束了，没有人敢动一动，直到罗杰爵士走出教堂，爵士从他圣坛上的位置下来，从他的佃户中间走过，他们站在两边向他鞠躬。他不时向人询问他在教堂里没有看见的他们的妻子，或是母亲，或是儿子，或是父亲怎么样了，那完全可以理解为对那个缺席者没有明说的指责。

牧师告诉我，在教义问答的日子当罗杰爵士对一个小男孩的教义回答感到满意，他就会命令第二天送他一本《圣经》，以资奖励，有时再加上块给他母亲的咸猪肉，罗杰爵士同样也给教堂执事增加五镑年薪，来鼓励他们在为教堂的服务中做得更好。他还许诺在现任教区牧师去世以后(他已经上了年纪，行将就木)，他会根据各人的功绩，授于职权。

罗杰爵士和他的牧师之间的互相理解，他们的通力合作和乐善好施，显得更为突出。因为旁边那个村子就是以仿佛永远生活在战争状态的牧师和乡绅之间的不和以及争执而著称的。那牧师总是在劝诫乡绅，而那乡绅，作为对牧师的报复，则从来不上教堂。乡绅把他所有的佃户都变成了无神论者，不向教会纳税的人。而牧师则在每个星期日以神职的尊严引导他们，并在几乎每一次祈祷中，暗示他们，他是比他的赞助人强得多的好人。简而言之，事态发展到了那样一个极

端，乡绅在这半年里头，无论是公开地还是私底下都没有念过他的祈祷文；而牧师则威胁他，要是他再不纠正自己的态度就要当着全体教民的面为他祈祷赎罪。

这样的争执虽然在乡村里并不多见，但对普通人却是十分有害的，他们被财富弄得眼花缭乱，他们对有地产者的判断力所表示的敬意和对有知识者的一样多，当他们得知一些年薪有五百镑的人并不相信那布道时，那么无论它有多么重要，他们都不会再去尊重那真理了。

（邹 舒 译）

斯梯尔

斯梯尔(Sir Richard Steele，1672～1729) 英国杰出的散文家、剧作家。出生于都柏林，曾在牛津大学基督学院和墨尔登学院学习，后弃学从戎。1701年写了第一部喜剧《葬礼》，上演成功并由此获得声望。继而又有多部剧本问世，其中《自觉的情人》是他最成功的喜剧，也是代表了当时英国伤感主义喜剧的最好典型。与朋友约·艾迪生先后合办散文刊物《闲谈者》和《旁观者》，他在许多文章中记载了自己的所见所闻。从政治风云到家庭生活，从道德伦理到个人品行，笔触无所不及。每每对文明生活的各个方面发表观感，寓教于乐，笔调诙谐。此外创办期刊多种，以《卫报》影响最大。

讲故事的艺术

那天汤姆·利撒德告诉我们一个关于我们家几个熟人的故事，他讲得那么生动，那么风趣，茶桌上一片欢声笑语。他的兄弟，律师威尔，对此大为高兴，第二天当他和他那些法律协会的朋友呆在一起时，决心（我无法断言这决心究竟是出于他仁慈的本性还是骄傲狂妄）用他所说的"幽默至极"的故事让他们开开心。我一听他的故事开头，就忧心忡忡，我也毫不奇怪他的同伴对他讲的毫无反应。威尔脸红了，他环顾左右，勉强微笑着，"诚意，先生们，"他说，"我不知道为什么让你们看上去那么严肃，当我听到这个故事的时候，我觉得它简直妙极了！"

我回到家后，陷入了对讲故事这件事的沉思，而我心里从来没有过那么多想要说的，多得就像我们祖国的优点一样，我决心就这个问题写些警示。

我经常这么想：讲故事的人应该天生是个诗人。我认为，有一些人的身上肯定比那些生性严肃的人多某种特殊的气质，一种从另一个角度看事物的气质。

想象力丰富、天性愉快的人，能用他们自己被感动的同样方式对听众叙述一个故事……讲故事不仅仅是一门艺术，而是一种我们称之为的“诀窍”，它并非像幽默那样依靠智慧；我还要加上一句，没有适当的手势语言，它就不会完美，而手势语言又往往伴随着头脑里快乐的感觉。我很清楚某种严肃的表情能衬托故事，使其拥有让听众到最后才大吃一惊的好处，可这决不是惯例，因为经常用欢乐的表情和异想天开的焦虑来帮助故事的叙述是十分合适的。我不想就此再赘述，只想肯定地说一句故事成功与否常依赖于叙述者的手势和形象塑造……

正如选择一个适当的场合是故事的生命，幽默主要存在于那种时刻；收集不恰当的细枝末节就成了对话中的毒药和鸦片。老人们是这方面的违禁者。可怜的耐德·波比——他已经去世了——是个很诚实的人，可他叼着烟斗唠唠叨叨，实在让人难以忍受。当事情开场时，他总能知道得那么详细：他们晚饭吃什么，他知道他的栗色马在哪条沟里扭了脚，他也知道他的约翰——不，是威廉——如何在田野里惊动野兔；他的故事永远没完没了。他特别关心结婚和内部通婚，还有他那搬了两三次家的表兄弟们，也不管事情是发生在7月末还是8月初。他同样有离题的癖好，以致于如果他的故事涉及到一个重要人物，他就会直接了当地大讲特讲那人的轶事。要是在那个人的故事里他又有机会涉及到第三个人，他就会打住，再给我们讲述那个人的历史，等等，等等。他经常让我想起威廉·坦普尔爵士告诉过我们的爱尔兰北部讲故事的人，他们被雇

专门讲述巨人和巫师的故事来催人入睡。这些历史学家们被交易强迫着滔滔不绝，直到病人在故事的作用下酣然入睡，这时他才发现那些治愈病人的外科医生就在他的工作室里。我最后一次和耐德在一起时，他发挥了同样的效力。当他的故事进入第三个小时，我正坐在扶手椅里打盹，心里暗暗感激他的记性好。他被大大地得罪了，直到我说，“老朋友，你有你的弱点，我有我的。”

（邹　舒　译）

德·科瓦利家族的画像

“你要认识的我的这位祖先不仅是个军事天才，也深谙和平时期的艺术，因为他能把大弦琴弹得和宫廷里的乐师一样好。你看他的琴就挂在他那把有篮状护柄的剑旁边，你可以肯定他在击剑场上的英姿能为他赢得一位可爱女士的芳心，她一定是女王的侍女，一位绝代佳人；她在这儿，就是旁边这幅画。你看，先生，我的曾曾曾祖母穿着最时髦的衬裙，而这最新款式的设计都集中在了腰围上；我的祖母看上去像是站在一面大鼓上，不像现在的女士们都好像是走在学步车里；因为这位女士是在宫廷里长大的，她成了一位出色的乡村主妇，她养大了十个孩子，待会儿我会领你参观图书室，你会看见她亲手写的（还考虑到了语言的不同）当今英国最好的麦片糊和白瓶子的收据。

"如果你乐意向后退一点儿,因为有必要同时瞻仰到她们三位的画像。你会看到她们是三姐妹,右边这位如此美丽的姑娘,在少女时代就夭折了;她旁边更文雅些的那位也命途多舛。她们两位的阳寿加到了中间这个相貌亲切的小姐身上,她被一位住在附近的绅士抢去了。那人有勇有谋,为了能接近她,他毒死了三条恶狗,为了能得到她,他打倒了两个偷鹿人,厄运笼罩着整个家族。这个姑娘和一大笔钱财的失窃对我们的财产而言算不了什么,可是你在那儿看到的那位温文尔雅的绅士成了拥有它的下一个继承人,好好看看那些小巧的扣子,精巧的靴子,那些花边,他衣服上的那些开叉,最要紧的是他被画下来的这个姿势(这个姿势肯定是他自己挑的):你瞧他坐着,一只手放在书桌上写着什么,可看上去又好像是另一种样子,像一个轻松的作家,一个十四行诗人,他是那种聪明过头,太知道怎样在这个世界上享受生活的人。他是非不分,却风度翩翩,举止优雅;他毁了每个和他有关系的人,却一辈子没说过一句粗话,他能戴着手套签署一份契约把他的一半的财富拱手转让,却不肯在一位女士面前戴着帽子,即使那是为了拯救他的祖国,据说他是第一个用捏手的方式示爱的人,他留下了一笔一万镑欠款的财产;然而,每个人都告诉我,他无论从哪方面讲都是个完美的绅士。在我们这一代那笔欠债给家族带来很重的负担,可是它被那边那位诚实的先生以赠款的方式还清了,这位公民虽然和我们同姓实际上却和我们一点亲戚关系都没有。我知道安德鲁·弗利波特爵士在我背后说,这个先生是我刚才指给你看过的那位王

后侍女的十个孩子中某个的后裔。不过这一点已无从考证，我们对这事儿其实是睁一眼闭一眼，因为那时候，我们要钱要得紧。”

这时我注意到我朋友有一点儿难堪，接着他把我带到了另一幅画像前。

（邹　舒　译）

雷诺兹

雷诺兹(Reynolds, Sir Joshua, 1723～1792) 英国肖像画家和艺术理论家。出生于德翁郡普利姆顿,从小爱好文学和绘画。18世纪中期和末期曾在英国艺术占主导性地位。他改变了当时英国画坛追求琐碎细节、人物轶事的画风,提倡绘画的"崇高风格",主张向过去的艺术大师学习和接受严格的学院派训练,引入了欧洲大陆的恢宏的大手笔。1768年,乔舒亚·雷诺兹创立英国皇家美术学院,成为美院首任院长。后为英王乔治二世封爵。主要作品有《阿尔贝玛伯爵夫人安娜像》、《内莉·奥勃伦像》、《约翰逊博士像》、《自画像》、《伊丽莎白小姐和孩子们》等。

诗歌和绘画

诗歌的力量比艺术的力量更强大，它对几乎所有的情感都施加了影响，其中也包括那被看作是现今最流行的情感，即对未来的焦虑。诗歌所发挥的作用是：它引起我们的好奇，吸引头脑的注意力使其对事物感兴趣，同时又使事物悬而不决，直至最后以一场异想不到的灾难收场，而使人大吃一惊。

画家的艺术则受拘束得多，它没有那种相应的或是同样的力量和优势，能引领思维前进，直至人们的注意力完全被吸引。绘画所要做的必须一鼓作气地去完成；好奇心应立即得到尽可能的满足；不过，就一些其他的素质和情感而言，画家还是能像诗人一样给予应有的满足和影响，其中就包括我们对新事物、多样性和对比度的喜爱。经过检验，你会发现这些素质其实是指那些只有付诸行动才会有乐趣的活动。于是，艺术就成了只能支配头脑的那些渴求和欲望了。

毋须长篇大论来证明我所陈述的那些性情确实存在于人们的头脑之中。多样性使注意力复活，而持续

的单调则使其枯萎。新事物能比日常生活的所见所闻在头脑中留下更深刻的印象;而对比度则能唤起比较不同点的力量。一切都是那么的显而易见。然而,在另一方面,可千万不要忘记,虽然头脑是活跃的源泉,却同样也有惰性;虽然头脑喜欢活动,但这种喜欢只以某种程度为限,超越了这一限度,它就会拒绝被引领或驱动;这样,对新事物和多样性的追求会受到制约。当多样性彻底破坏了一致性和反复所带来的乐趣,当新事物阻碍了旧的习惯和传统中所蕴含的乐趣,把它拒之门外,它们同时也抵御了惰性:于是头脑就同时承载了欢乐和一小部分的新事物。主要的工作必须按我们习以为常的方式进行。我把对旧习惯和传统的热衷作为头脑的首要性情,而新事物则成了一个例外;哪里有新事物,哪里就有注意力,头脑的活动就会过于激烈。同样,当对比度超越了某一界限,就会像一种强烈的,没完没了的性情一样让人生厌,它们在发展过程中,给人一种感觉,一种比它们所能承受的乐趣更为突然的转变。

显而易见,当那些素质被限定在某个范围内时,它们为艺术的完美性作出了贡献,当它们超越了这个界限,就会变成缺陷,而需要纠正;因而一项工作并非变动越多,就会越变越好;多样性永远不可能作为一项工作的基础和原则——它只能被用作再创造和调剂。

(邹 舒 译)

哥尔德斯密斯

哥尔德斯密斯(Oliver Goldsmith,1730～1774) 英国杰出的散文家、诗人和戏剧家。出生于爱尔兰。1749年在都柏林三一学院获学士学位,1752年入爱丁堡医学院学医。后弃医从文。多才多艺,精于各种文体。早期为各种刊物撰稿,曾以中国人的观点发表《中国人信札》,评议英国时政和社会现象,后结集成书名为《世界公民》。这些散文笔锋诙谐调侃,从此知名海内。创作了多部喜剧,其中《委曲求全》、《好脾气的人》是从喜剧的角度去观察人物、场景,特别是人所处的困境,使他声名日增。他是一个现实主义者,又是一位讽刺作家,最著名的作品有长诗《荒村》、小说《威克菲尔德的牧师》。

公园里的时尚

如果时尚给这个同赋予了美的特性，那么气质或者姿态便消失了。掠过的裙裾、普鲁士女帽、拖裙，仿佛是从同一块布上裁下来的，都向着同一标准看齐。林荫道上，花园里，剧场里，到处都是穿着制服一般的妇女，她们看上去从头到脚毫无一点儿变化和品味可言，就好像她们的衣服都是从行军的陆军军团里预订来的，或是由为三军制作军服的同一个设计师设计的。

然而不仅是各种体形和气质的妇女，就连各种年龄的妇女，也都热衷于这种不可言喻的和别人打扮成一个样子的时尚。一个没有身份的妇女只因她的双手通红，才被和一位有身份的女士区别开来；一个 60 岁的老太太，化了妆，就能轻而易举地从她的孙女身边走过而不被觉察。我还记得几天前，我走在一个年轻女子后面，她带着一个只有 15 岁少女才会有的喜悦蹦蹦跳跳，她的衣裙松松的，不加修饰，那仿佛是意识到自己美丽的结果。我搜索着适合这种场合的所有诗句，想象着 20 个小爱神准备着托起她白色睡袍的褶边。

我预备着，想象着看到的会是一副天使般的面容，然而，令我感到羞辱的是幻想中的女神不是别人，正是比我大四岁的表姐汉娜，而我到明年 11 月 12 日就满 62 岁了！

最初的寒暄过后，我仍忍不住从头到脚打量她。她的长裙是细麻布的，以前曾经剪短过，为的是露出那双正扣在脚趾上的高跟鞋。她的帽子，如果帽子能被叫做帽子，那它则什么也不是，它只有几片细麻布，还有插在她一边头上的彩色纸花。她的胸脯只感觉过时间而不是其他人双手的抚摸，这 20 年来，它丰满地耸立着，再不可能平伏下去。我真希望有比巴黎披肩更大的手巾来遮住她的那一份美丽……

当我赶上她时，我的表姐正穿着她那身豪华的行头动身往公园赶。然而，等发现我戴着最好的假发时，她便要求，如果我能护送她去那儿，她就把男仆打发回家。虽然我一想到公众对我们的接受能力就发憷，我却无法客客气气地回绝她；于是我让她的手放进我的臂弯，尽可能勇敢地和她一起向前走去。

当走到公园门口时，我们这两个看上去彬彬有礼、温文尔雅的老怪物，立刻引起了人们的注意。当从与我们一样出来炫耀奇装异服的人群中穿过，无论走到哪儿，我都能感觉到我们已带来了喜剧效应。有教养的人忍俊不禁，而粗鲁的人则对我们的奇形怪状纵声大笑。汉娜表姐感到自己打扮得非常得体，便把这一切嘲笑都归咎于我奇怪的外表上，而恰恰就在同时，我把这一切都视作是因为她的缘故。于是，走在林荫道上，我们这两个远非世上活着最好心情的人开始闹别

扭，好像一根绳子拴着的两只耗子，力图在对方身上报复那种对我们的不礼貌。“杰夫里表弟，我真奇怪，”女士说，“我永远都不能让你打扮得像个基督徒。我就知道公园里的人们会盯着我们看，因为你的假发那么卷，可又少得可怜，还有你的大领巾，我讨厌那种丑陋的领巾。”我可以耐心地忍受对我其他服饰的批评，可就是对我的领巾情有独钟，我不能忍受一点儿刺激，我的眼光恶意地停留在了她的胸脯上，“太太，我衷心希望，”我答道，“为了您的缘故，我的领巾能裁成一条披巾。”

（邹　舒　译）

为《维克菲尔德的牧师》所作的广告

这本书有一百个毛病，可又能找到一百个事实来证明它们都是妙处。不过，这都是多余的。一本书可以妄自拥有数不清的错处，否则没有一点儿荒谬之处的书，只会让人读得兴致索然。本书的主人公在他身上集齐了人类最伟大的三个特征：他是个牧师，是个丈夫，又是个一家之主。我把他刻画成这样一个人物：时刻准备着去教诲他人，又时刻准备着去服从上帝，富裕时保持着纯朴的品质，逆境中更显示出高贵的天性。在这个繁荣和复兴的时代，这样一个人物能取悦谁呢？那些崇尚奢侈生活的人，会对他那种田园壁炉的简单生活转过身去，不屑一顾，那些错把下流当幽默的人，

不会在他平和的话语里找到一点儿智慧的火花；而那些亵渎宗教的人，则只会嘲笑他，把全部的安慰寄托于美好的未来。

（邹　舒　译）

被遗忘的村庄
——献给乔舒亚·雷诺兹爵士

亲爱的爵士——我从未奢望用这种方式来为您提高声望或是为我自己树立一个好名声。您不会从我的敬意中受益，因为我对你被公认做出杰出成就的那个艺术领域非常的无知，我也很可能由于您严谨的批评而名誉扫地，因为对诗歌，您有着旁人少有的公正的品味，让我姑且把利益放在一边，我从未对它太过注意，现在我必须沉湎于跟随自己的感情，我唯一一次的题献是献给我的兄弟，因为我爱他胜过任何人，那以后他便过世了，才使我得以把这首诗题赠给您。

我不想装腔作势，询问您究竟在多大程度上对这首习作的韵律和技巧方面感到满意，但我知道你会客观地评价（事实上我们一些最好和最有才智的朋友都对此持有相同的看法）它为之感叹的人口的减少问题并不存在，它为之悲哀的混乱状况也仅仅是存在于诗人自己的臆想之中。对此我不敢作其他的解释，我只能说我真诚地相信我所写的一切。在过去四五年的乡村旅行中，我尝尽了千辛万苦来验证我宣称的一切；我

的所见所闻使我相信我要在这里展示的一切痛苦都是真实的，但现在不是一个调查国家人口是否锐减的场合，这场讨论需要一个更大的空间；就在我需要你对一首长诗表现出不知疲倦的关切的时候，我不该尽力证明自己是一个冷漠的政客，用冗长的前言使读者感到厌烦。

在为国家人口锐减感到惋惜的同时，我痛斥了我们社会奢侈程度的膨胀；在这里，我也准备好了接受时髦政客们的叫嚷。在过去的二三十年间，把奢侈作为一个国家优势的体现，把所有古代的智慧作为谬误已经成了一种风尚。然而，我还是必须在这一点上声称自己是个过时的人，并坚持认为，那些奢侈品带来那么多的罪恶，使那么多的国家灭亡，它们对国家真是有百弊而无一利。在这个问题的另一方面我已经一吐为快，只是为了新奇和多样的缘故，有时人们希望能站在正义的一边。

——亲爱的爵士，我是您真诚的朋友，衷心的仰慕者。

奥利弗·哥尔德斯密

（邹　舒　译）

民 族 偏 见

因为我属于喜欢逍遥自在的那种人，把大部分时间都消磨在酒店、咖啡馆和其他游人纷至的公共场所，

于是我有机会观察各种各样的人。对于一个好沉思默想的人来说，那是远比欣赏艺术或大自然的珍品为更高的享受。在我最近的一次闲谈中，我无意中成了六个绅士的同伴，当时他们正热烈地就一些政治事件争执不下，由于他们意见相左，互有分歧，因而认为最好由我来作决断，这便自然而然使我也成了谈话的一份子。

在一大堆的话题里，我们有机会谈到了欧洲几个民族的不同性格。其中一位绅士，戴高帽子，有着一副不可一世的神情，仿佛在他一个人身上集中了英国所有的民族优点，宣称荷兰人是一群爱财如命的可怜虫；法国人是一帮阿谀逢迎、溜须拍马的家伙；德国人是烂醉如泥的酒鬼，狼吞虎咽的老饕；而西班牙人则是骄傲自大，目中无人的恶霸；只有英国人具备了勇敢、慷慨、仁慈，以及其他一切美德，比世界上任何一个民族都优秀。

这一番深刻而有见识的见解被在场的所有人报以认同的微笑——所有人，我的意思是，只除了我本人，我尽力保持我的严肃，把头向后靠在我的手臂上，继而采用一种装出来的沉思的姿态，就好像我在对另一件事冥思苦想，而并没有加入谈话和主题，希望借此能避免表明我自己观点的令人不快的必然。可是我的那些爱国者们并不打算让我那么轻易地溜掉，那个绅士对他的见解没有遇到任何反对意见表示不满，他打定主意，非让在座各位表示同意不可；为此他带着无比的自信转向我，问我是否也是如此认为的，由于我不急于发表意见，特别是当我有理由相信别人不会对我表示赞

同，而我又不得不说出自己看法的时候，我总是把不言则已、言必求真作为自己的座右铭。于是，我告诉他，就我本人而言，我不会冒险去采用这样一种专断的口吻来谈论这件事，除非我去欧洲旅行过，并小心谨慎地考察过这几个不同民族的性格。也许一个更公正的评价会毫无顾虑地断定与英国人相比，荷兰人比较俭朴、勤劳，法国人比较温和有礼，德国人比较吃苦耐劳，而西班牙人比较沉着冷静，英国人虽然无疑是勇敢而慷慨的，同时却又是鲁莽、任性、急躁，太容易在顺境中洋洋得意，在逆境中垂头丧气了。

我很容易就觉察到在座的人在我结束回答之前，就开始用一种戒备的眼光看着我。我一讲完，那位爱国的绅士便带着轻蔑的嘲笑说，他很惊讶某些人竟能厚着脸皮住在一个他们既不爱也不想保卫其政府的国家里，在他们的心目中我是他们不共戴天的仇敌。我发现由于我这番温和的见解，我已经失去了我的同伴对我的好印象，并给了他们机会对我的政治原则表示疑问，同时我也清楚地知道和自以为是的人争执是不会有结果的，于是我付了账单，回到自己的住所，思索着民族偏见和偏爱荒谬可笑的本质。

在所有古代的至理名言中，当一个哲人，被问起“他是哪国人”时，回答：他是“世界的公民”。没有哪句话能比这句为作者增加更多的荣誉，给读者带来更多的喜悦了（至少如果他是个大度、仁慈的人的话）——在现今的时代说同样话的人，或和这句话言行一致的人是多么难以找到啊！我们现在已经变成这样那样的英国人、法国人、荷兰人、西班牙人，或是德国人，再也

不是世界的公民，我们是这样那样某个特定地方的土著，或是某个小社会的成员，再也不把自己当作整个地球的居民，或是包容整个人类的大社会的一员。

假如这些偏见仅仅是在下层人民中流传，他们也许还可以被原谅，因为他们几乎没有，如果有的话，就会用阅读书籍，出外旅行，或是和外国人交谈的方式来纠正他们的偏见。可不幸就在于偏见甚至已侵入了我们绅士们的大脑，影响了他们的行为。那些人，我的意思是，完全够得上这个称呼，都仍免不了带有偏见。而在我的印象里，这种偏见已经被视作一个绅士的特征，因为即使一个人出身如何高贵，地位如何显赫，或是财产如何巨大，如果他不从民族和其他的偏见中解放他自己，我就要冒昧地告诉他，他的思想低级、庸俗，没有权利作为一位真正的绅士。事实上，你常会发现那些本身无甚长处或毫无长处可言的人，经常最喜欢吹嘘自己国家的长处，肯定没有比这更自然的了。细长的藤蔓总缠在结实的橡树上，这个世界上没有其他原因可以解释，理由只有一个，它没有力量来支撑它自己。

假使把民族偏见作为对祖国自然而必要的爱的产物来作解释，那么否定前者就不可能不损害后者，而我要回答，那是一个大谬误，一个错觉，对祖国的爱的产物的说法，我可以苟同，可对于那是自然的、必要的产物的说法，我就要彻底否定。迷信和热情也是宗教的产物，可又有谁在头脑里确信他们是这一高贵原则的必然产物？如果你愿意相信，他们是天堂之树上的杂枝，而不是它自然的、真正的分叉，它们可以被完全地修剪干净，而不会对主干造成任何伤害。不，也许，只

有那些杂枝一旦被剪除干净了，这棵好树才能健康地充满活力地茂盛起来。

我不憎恶其他国家的人民，难道就不可能爱我自己的祖国了吗？我不鄙视世界上的其他人把他们视作懦夫，难道就不可能尽力带着英勇无畏的精神，和永不气馁的决心来捍卫祖国的法律和自由了吗？肯定是这样；如果不是——我有什么必要来假设一个完全不可能的事？——可如果不是那样，我必须承认，我情愿选择那个古代哲人的称呼，也就是，世界的公民，而不要一个英国人、法国人、欧洲人，或其他诸如此类的称号。

（邹　舒　译）

布 莱 克

布莱克（William Blake，1757～1827）英国诗人、水彩画家和版画家。出生于伦敦。从小随母学习，阅读兴趣广泛。10岁入素描学校，立志当画家。1779年入皇家美术院学画，私下苦练水彩画，并为出版商刻版画。1784年与版画家帕克合开版画店，制作版画出售。布莱克的画风具有新颖、简练、表达思想感情率直而有力量的特色。生前未受重视，死后一百多年影响才日渐明显。主要版画作品有《远古时代》、《历史与诗歌的主题》、《愉快的日子》等，以及为《圣经》绘制的两套插图共一百多幅油画和水彩画、为弥尔顿的诗集绘制两套插图水彩画、为但丁的《神曲》绘制的120幅水彩画等。威廉·布莱克亦是有独特风格的诗人，被20世纪的学者誉为英国文学史上最重要的诗人之一。

恒　定　性

在永恒中，甲绝不会变成乙。每一种质性都是恒定不变的。所以说，阿普列乌斯[①] 的《金驴》、奥维德[②] 的《变形记》以及同类的寓言故事都是向壁虚构的。不过，由于这些作品借鉴了古人作品中的合理想象，故而其想象仍能臻于一种崇高的境界。罗得[③]的妻子变成盐柱，表明她的肉身永远的成为一尊雕像，但她的个性依旧，所以身份也不变。人是决不会变驴变马的，虽然也有披着人皮的衣冠禽兽。然而，永恒的个性和寄寓的肉体终究不是一回事。耶稣将水化为酒，摩西把水变成血，也还是跟尘世万物的植物生产性有关。

---

① 阿普列乌斯，公元 2 世纪罗马作家和哲学家，著有长篇小说《金驴》(原名《复形记》)及《论柏拉图及其学说》等哲学著作。

② 奥维德(公元前 43 ~ 公元 18)，古罗马最伟大的诗人之一，其杰作《变形记》达到史诗的高度。

③ 罗得，基督教《圣经》故事中人物，据传在带领妻女逃离即将毁灭的城市 Aodam 时，其妻因回头探望，即刻变成一根盐柱。

人类对幻想和想象的性质所知甚少，在他们看来，其不灭的形象在恒久性上不如植物性事物。橡树、莴苣虽然都会枯死，但其永恒的形象或特性是不朽的，并能借助种籽不断更新。想象出来的形象亦复如此，它借着沉思冥想重又历历在目。先知书[①] 中，各种在幻觉世界中所见的崇高、神圣的形象恰好是这些幻想观念的生动例证。

想象的世界便是永恒的世界。它是我们在肉身寂灭之后，灵魂飞升的圣殿。想象的世界只是一个有常、无限，而物质的世界则是无常、有限的。在那永恒的世界里，有一切事物的永恒现实，这些现实全都映现在大自然这面变幻的镜子里。

理解万事万物都要从永恒的形式，从基督的圣体这个永恒之本、想象之源出发。我看见上帝在诸位圣人的拥簇下，前来审判。他摒弃了永恒所依赖的一切非永恒，在他的周围，万物的形象以我的想象力所及依次排列。

（刘志刚 译）

小 处 着 眼

倘若观众能在想象中参合这些形象，在沉思的烈火战车中靠近他们，——倘若他能登上挪亚的虹桥，

---

① 先知书，基督教《圣经·旧约》的第二部分，由先知们所写。

他便会结识其中的一个奇妙形象。这形象会劝请他远离尘嚣(这一点他自己必须清楚)，于是，他便从墓穴中飞升，在半空中遇见上帝，感受极乐和至福。普遍的知识只是渺茫的知识。真正的智慧和欢愉全在于细节。在艺术上，在生活中，普通大众与艺术的关系犹如纸人与真人的关系。人人都有眼、耳、口、鼻，这是傻瓜也知道的。然而，只有细心观察举止、意图及其各部分特征的人才算得上机智明达，而一切艺术正是建立在这种敏锐的洞察力之上。因此，我恳请观众注意手足部位，注意面部的线条。这些都是人物性格的绝好写照，这其中，没有哪一笔是不假思索、信手拈来的。正如诗容不下一个空洞的字眼，画里也一样不许有镜花水月——更不消说含糊其词和轻描淡写。

(刘志刚 译)

何谓“末日审判”

环顾一下这个愚人猖獗的世间，你就会知道“末日审判”有多么必要。贤君出则国家兴，昏君出则天下亡。其实，岂但国家如此，个人也是一样。当人富足无忧或能安贫乐道时，便每每有完美的艺术品诞生。贫穷是愚人手里的柳条，他终将用它来鞭笞自己。伪君子溃败垮台，艺术家掌管人间，这便是所谓的“末日审判”。有些门外汉以及不少的艺术家都断定：假如当初画家无须为稻粱谋的话，今天他们就不

会有这么高的成就。不过，我倒想请这些人不妨试想一下，举目赤贫、艺术凋零的国度将是何等景象。艺术固然高于贫富两者，但富足究竟胜过贫困。或许他本人不会像现在这样出色，但有了可靠的经济后盾，他定会有比今天更为杰出的作品示于世人。“末日审判”的目的不在于使善者更善，而是要阻止善者抑制善端。

人生无非是两个并行的过程：不断地扬弃谬误、远离奸佞，不断地接受真理、见贤思齐。教外的反基督分子与教内的伪基督徒只是一丘之貉，都是宗教特务。不探究、不弃绝虚假的艺术——世间万物，莫不如此——就不可能拥抱真实的艺术；而且，还会被那些怀抱真实艺术的人所唾弃。我的版画是一部关于社会基础即艺术与科学的历史纪录，其描绘的重点正是人性本身。除了智性，难道我们还有别的禀赋吗？一个人扬弃谬误、拥抱真理的那一刻，便是对他的“末日审判”宣告结束之时。

（刘志刚 译）

人为什么会飞升天堂

人之所以被准许步入天堂，倒不是因为他能抑制情欲、甚或泯灭情欲，而是因为他已经通晓事理。天堂的瑰宝并非情欲的虚无，而是在永恒的光辉中恣意汪洋、派生情欲的智性现实。愚人跨不过天堂的门

榄，所以就让他一直保持圣洁吧。然而，圣洁也并非是进入伊甸园的门票。被阻拦在天堂门口的正是那些无情无智，一辈子都在玩弄各种贫穷和残酷的伎俩，威胁他人生活的人。近世的教会把基督钉死在十字架上，逼着他头颅低垂。咳！可悲啊，可悲，你们这帮伪君子！

（刘志刚 译）

形 神 相 依

独创作品的美是无以复加的。当然，没有神或人的布局、描摹和清晰表达，独创作品也是不可能存在的。我并不主张作品必须光鲜、精细、轻逸，我只想说，美不必一律表现得暗淡、朦胧、若隐若现，但是必须像米开朗基罗、莎士比亚和弥尔顿那样，拿定主意，出手果决。经常听到许多人嚷道："给我理念就行，至于用什么样的语言并不重要。"也有人这么夸口："给我图样就行，至于用什么样的技法并不重要。"其实，这类人不过熟谙技巧而已，并不懂得艺术的真谛。不驱遣精妙恰切的词句，就不足以表达意义，不运用准确适当的手法，就不足以绘出图样。

（刘志刚 译）

善　与　恶

许多人，比方说佩恩[1]和伏尔泰[2]，还有一些古希腊人都说——"我们将不再谈论善恶的问题：我们将生活在乐园，享受自由。"在精神上，你或许可以这么想；但在肉体上，只要"末日审判"还未到来，这便是自欺欺人的无稽之谈。要知道，在乐园里根本不存在所谓的肉体凡胎。我们称之为"死神"的妖魔就诞生在亚当、夏娃堕落的那一天。除了"末日审判"，无论什么都无力将它制服。只要肉体还在尘世，我们就必须承受苦难。听吧，整篇的《创世记》仍然回荡在耳畔。

（刘志刚　译）

艺术和生活中的轮廓线

和生活一样，艺术创作也有一条重要的准则——轮廓线愈清晰分明、遒劲有力，艺术品就愈臻完美；反

---

① 佩恩(1737～1809)，美国独立战争时期的政论家、资产阶级民主主义者。

② 伏尔泰(1694－1778)，法国启蒙思想家、作家、哲学家，著有《哲学书简》、哲理小说《天真汉》、悲剧《扎伊尔》及历史著作等。

之，就愈能证明艺术家粗制滥造、手法拙劣。每一个时代的巨匠和大师们都明了这一点。普罗托格尼斯[1]和阿佩利斯[2]因为这条线而相知相识、产生共鸣。拉斐尔、米开朗基罗和艾伯特·丢勒[3]也是凭借这条线，也唯有这条线而闻名于世的。缺少这种刚硬果断的外形，正好暴露了艺术家内心的空虚及其各个细部的矫揉造作。我不知道，除了清晰分明的轮廓线，我们还能依据什么来分辨牛和马、橡树和山毛榉？除了清晰分明的面部线条及其无穷的曲折运动形式，我们还能依据什么来分辨一张脸和另一张脸？区别房舍和花圃的，不是清晰分明的轮廓，还能是什么呢？区别坦诚和欺诈的，不是行为和意图中表现正直沉勇的那些轮廓线，还能是什么呢？无视这条线就等于无视生活，一切又将化成混沌一团。人或兽若要生存，就必须先在这混沌上刻出一道上帝的轮廓线。

（刘志刚 译）

---

① 普罗托格尼斯，公元前4世纪希腊画家，以精心作画、不惜时间闻名。

② 阿佩利斯，公元前4世纪希腊画家，曾给马其顿的腓力二世及亚历山大大帝充当宫廷画师。

③ 艾伯特·丢勒（1471～1528），德国画家和理论家，曾被马可西米里安一世聘为御前画师。

智慧树[1]与生命树[2]

善与恶的争战只为了那株智慧树，真与假的争战全在于那株生命树。此种争战无所不在、无微不至。而每一次又都演为人与人的争战。每种虚妄的力量都有人的化身，每种真理的力量亦复如此。每个人，无论善恶，都寄寓着善性、恶性。两种力量明争暗斗、相互倾轧。自然神论者[3]和基督教徒不过是这些冲突本性的产物罢了。许多自然神论者会见风使舵，摇身一变为基督徒，伏尔泰便是其中一个。他像宗教裁判所的审问官一样偏狭、蛮横。是行为造就人，而不是习惯造就人。至于心灵，此理亦然。“听其言，观其行，知其人。”骗子归皈自然神教或基督教，他终究还是骗子。这一点尽管众人看得一清二楚，他本人却全不知晓。像最初那样，基督再度降临人间。他是来拯救被骗子围困的善男信女，而不是那些骗子。他是来拯救被诅咒的人，而不是诅咒人的撒旦[4]。从不曾听说，撒旦因

---

① 智慧树，伊甸园中的知善恶树，分别善恶之树，智慧之树（源出《圣经·创世记》）。

② 生命树，指伊甸园或圣城耶路撒冷的生命树（源出《圣经·创世记》）。

③ 自然神论者，提倡以理性为宗教的基础，认为上帝创造世界后即不再干涉世界，任由世界按自然规律运动。

④ 撒旦，指基督教和犹太教教义中专与上帝和人类为敌的魔王。

为原罪而被诅咒。他只是因为不信靠上帝，引诱人堕落而被诅咒。这便是所谓“末日审判”——逃脱撒旦的魔咒，获得救赎和永生。撒旦总以为上帝痛恨原罪，其实，上帝只是痛恨对他的怀疑和偷吃智慧树上的禁果。

（刘志刚 译）

根本没有所谓“自然宗教”

论 点 一

真正的认知方法就是经验，因此真正的认知能力必须以经验来培养。我要谈论的正是这种能力。

1

诗人才是真正的人，人的躯体或外在源于诗灵。同样，一切形皆脱胎于神，这“神”就是古人所谓的天使、性灵和精魂。

2

人与人外形相仿佛，故诗灵亦相仿佛（当然仍有千差万别）。

3

没有人能一边倾听心声，一边思考、写作和说话。

但人又必须道出真理。因而，各派哲学都诉诸普遍的诗灵，并指向各人的弱点。

4

正如踏遍已知的土地不会发现未知的秘密，执著于已有的知识也不会获得更多的知识。所以世间才会有一个无处不在的诗灵。

5

各国宗教的差别在于对被称为预言精神的那种诗灵采取不同的接受方式。

6

犹太教《圣经》和基督教《圣经》都是对诗灵的直接领承。鉴于肉体感知的狭隘性，这一点就显得尤为重要了。

7

所有的人都相似（虽然千差万别），因而所有的宗教都相似。既然相似，则必同源。

真正的人就是源头，就是诗灵。

论 点 二

一个人的道德观念完全取决于他后天所受的教育。当他呱呱落地时，他不过是一部只会感觉的生理机器。

1

人的感知不受感官的限制，他感知到的往往比感官（虽然极其敏锐）更为广阔。

2

当我们获得新知时，原有的理智和见识绝不会毫无增长。

3

由三种知觉或因素构成的感知，绝不可能推导出第四或第五种知觉。

4

假若人只有生理性或器质性的感知力，那么所剩的也就只有生理性或器质性的思想了。

5

有多少感知，就有多少欲求。人不会欲求他没有感知到的东西。

6

仅由感觉的作用而产生的欲求和感知，必定仅限于感性的对象。

7

不借助生理或身体的器官，人根本无法感知。

8

推理能力只能用来比较和判断人已经感知到的事物。

（刘志刚 译）

特　里

特里（Ellen Terry，1847～1928）　英国著名莎剧女演员。出生于一个戏剧世家。自幼天生丽质，擅长表演，加之家庭熏陶，七八岁时就上台演出。以后一生与莎剧结缘，演过许多角色，成就斐然。艾伦·特里最辉煌的演艺事业是与兰心大剧院分不开的。在“兰心”，她度过了艺术上的鼎盛期。1883～1906年，艾伦·特里与她的“黄金搭档”——亨利·欧文7次赴美演出，带去了英国戏剧的艺术精华，深受美国人民的欢迎。艾伦·特里一生曾有过三次婚姻，但她的整个生命是属于舞台的。《我的人生故事》是艾伦·特里的自传。

初 次 登 台

这世上再也没有比怯场更恐怖的事了。你站在舞台上，状态良好，可猛一下子就觉得舌头错位了，无力地瘫软在嘴巴里。一阵阵的冷颤开始沿着颈背往下移，同时又从下部一直爬上来，最后落在腰背部。这时候，仿佛有一只冰镇的蜈蚣在发根里蠕动百足。接着，浑身直冒冷汗。你敢肯定有人割断了你膝关节后面的肌肉。慢慢张开嘴，却发不出一个音，眼珠子像是要掉出来，滚到台前的脚灯边。这时，你还是赶快下台吧，谁也救不了你。

是不是每个人都会怯场，我不敢说，但这真切地描绘了我在演《总督夫人》时所受的罪。我当时还有那么一点力气和理智把自己拖下舞台，赶紧抓起一本书。几分钟以后，我又出现在台上，满面羞愧地继续演出。德·瑞那夫人有没有打我耳光，已经记不太清，但我想很可能她是打了，因为当时她大发雷霆。我后来倒是改掉了怯场的毛病。但是直到今天，虽然已经在舞台上度过了55个春秋，每次扮演新角色，我还是会紧张

的，老是担心自己会忘了台词。仿佛身上的每一条神经都在自由自在地飞快跳舞。

（吴 颉 译）

我的婚姻生活

我那短暂的婚姻生活曾多次被人歪曲，但我没有反驳，很显然，这些故事是那么荒谬可笑。我，一个涉世未深的女孩，除了演戏什么都不懂。如果你能想象我当时所处的环境，你就能明白当时的情形。

有一件事我是深信不疑的。我跟西格诺在一起时（朋友们都这样称呼这位华茨先生），从未对演艺事业感到一丝悔恨遗憾。这样说或许并未给我增添荣誉，却是千真万确的。

面对眼前的新生活，我陷入了迷惘，同时又为它的绚丽多姿所折服。当婚姻的列车嘎然而止，我不知所措。一开始我拒不同意分手，就像当初不肯轻易嫁人一样。

所有的事情都是由那些好心的朋友们一手操办的 他们活着主要是为了助人为乐。我并不怪他们，有些事是不能怪任何人的。“要知道，人与人之间确实存在着误解。”查尔斯·里德的话一直令我印象深刻。我们彼此没有无谓地相互指责，我在离婚协议书上看到的那个字眼“性格不合”——一个纯粹的法律术语——真是一针见血。不过，换成“职业不合”、好心朋友横加

干涉的措辞，恐怕就更准确了。我们都吃过这样的苦头。祈求上帝不要让我也变成一个好心办坏事的人。

我死后，他们也许会说，“这段婚姻并不美满啊。”可是，对于我，这段婚姻从许多方面看来都是非常幸福的。有的一些不快也早已烟消云散。

离婚后，我只碰到过华茨先生一次。我们邂逅在布莱顿大街，他说我长大了。这是我们最后一次谈话。几年之后，我在兰心大剧院演戏，获得了一些成功。一天，我正在花园里，发现毗邻的“荷兰小居”的花园里，华茨先生正透过树篱凝视着我。就在那时，我收到了多年来他给我的第一封信。信上说，他一直十分关注我的成功，还请求我跟他在精神上握手言合。“不管你取得什么成功，”他写道，“只要你不答应我迟迟不敢说出的那个请求，这样的成功便是不完整的，难以令人满意的。如果不同意，就请你保持缄默，如果愿意的话，一个‘yes’便足矣。”

我后来当真只说了个“yes”。

此后，他又来信，我们书信往来长达两三年之久，可是，我再也没有和他有过任何个别接触。

往事就像一本读过的小说，如今忆起，依然能娓娓道来。倘若这么做会伤及任何人或使他难堪的话，我肯定会对这段尘封的往事三缄其口的。然而，考虑再三，觉得将下列事实公诸于世，并非不智之举，也不会伤害他人：这位大艺术家称赞过我，钦佩我献身艺术的精神；这个男人“毁了我的一生”，他将无法摆脱而深深愧疚（就像一个骑士，犯了错必定会承担责任，我想，这在他也是一样的），在中断一切私人关系很久以后，他

才给我写来一封措辞谦和的信，好像要忘了我们之间的疏远，用他自己的话说："我们面对面地站在同一座坟墓的边缘。"

等到这种脆弱的诚意建立起来之后，他给我送来了一帧我的头像，那还是我们离婚前他绘画的，他画得很不错。除了修补画框，他不再碰那幅画，他认为后来的修饰只会适得其反。

他曾在一封信里写道，"这世界能洞悉一切。"当然啦，只要多一点真实，少许多虚假，世界总会不断进步的。如果有人问我出版此书的初衷，我会说这就是。

他曾预言，"我总觉得你不仅会在艺术上声名卓著，而且会获得一个稳固的社会地位，成为一名了不起的女性，名垂史册。"如果我没有实现他的预言，或许今天我会因此而活得更加舒心。

假如我能预知未来的话，在面对这次婚姻失败时，就不会那么桀骜不驯了。我难道真的那么倔强吗？恐怕我表现出来的只是绵羊一样的反抗。我当时伤心欲绝、怒不可遏，不明白"凡存在的必合理"这个道理。1866年，我再次登台演出。事实上，我是被汤姆·泰勒、我的父母，还有其他一些好心人劝说回头的。他们目光远大，一切昭然，自然是为了我好。

这原本是件好事，但当时我简直恨透了。我讨厌搬回家来住。母亲给我拾掇出一个房间，可我瞧着屋里的家具，不寒而栗。可恶的妈妈。

很多年以来，贝多芬的音乐总让我回想起补袜子的往事。那时，我老躲在楼上那个阴森森的房间里，发狠似地替大哥补袜子上的大窟窿，而楼下凯特正在播

放贝多芬的《月光奏鸣曲》。我就这样一边补着袜子，一边听着音乐。那段日子，尽管每个人对我都很友善，我却比任何时候都讨厌生活，讨厌世上的每一个人，每一件事。

（吴　颉　译）

我的搭档——亨利·欧文

1867年12月的一个大雾夜——好像就是节礼日的晚上——我和亨利·欧文[①] 首次联袂登台演出。这是我一生中的一件大事，但当时并不怎么在意，也就如过眼云烟了。事实常常是平淡无奇的，然而为了使之耸人听闻，人们就编造出故事，说欧文曾发誓，要是他有资格与我签约，我就该是他的女主人公。在纪念我从艺50周年之际，又传出关于我俩初次见面的最新消息。后来，我很惊讶，报上居然说，那个难忘的晚上，我在公主剧院出演帕克（莎剧中顽皮的小精灵），一只脚不慎卡在地板缝里了，于是"一个脸挺白净，头发乌黑的小伙子从一群跑龙套的演员里挤了出来，喊着'亲爱的，别慌。别哭！终有一天你会成为舞台皇后的。'你猜那人是谁？他就是亨利·欧文！"

针对这些传闻，我应该更为郑重地声明：在进兰心大剧院之前，我跟亨利·欧文的关系很一般。我觉得他

① 亨利·欧文（Henry Irving，1838～1905），英国演员、导演。

日后不会成为一名出色的演员，而他也不十分欣赏我的演技。他说我在皇后剧院的表演富有魅力和个性，但这仅仅是作为一个女人而言，作为一个演员，未免演得太过火。对我作如此明确的评价在他是不多见的。他那时把整个身心都扑在了演戏上，而我更关心我的爱情和生活，在他看来，也就或多或少地显得不可爱。他心无杂念，整日整夜地忙着工作；有时可以不吃饭跑出去买一本学习上有用的书，或一件对演出有帮助的饰物。他曾经告诉我，他买了把剑柄装饰着宝石的宝剑，挂在床脚。整个晚上他不断起身，划亮火柴去看它，把它摆到这摆到那，非常地陶醉。

我们一起演出的那个大雾夜，他也是一样地投入，但表现出来的却很少。他从未上过舞台，因此像个孩子一样漏洞百出。在台上，他反应迟钝，目光呆滞，表情木讷。我们演的是盖瑞克的莎剧节略本《驯悍记》，他演的是帕特鲁齐奥，我演凯瑟琳娜。对剧本本身的幽默和其他特点的理解，他远比我深刻，然而他演得很糟，几乎和我一样糟糕，这更应怪我，因为单纯从演技方面来看，我这次演得比他要娴熟自如得多。

亨利·欧文当时让人难忘吗？也许是，也许不是。他工作起来很拼命，而且不达目的不罢休。不知不觉地，我从他身上领悟到一点：一个艺术家要想出类拔萃的话，必须穷尽一生，孜孜不倦，并且能抵御一切世俗的诱惑。这一点我们做演员的知道得越早越好，因为演艺事业的鼎盛期总是如昙花一现。

亨利·欧文演帕特鲁齐奥之前，在外省辛苦工作已有 11 年，直到出演《追踪》中的罗登·斯卡德莫，他才获

得了一些成功，甚至这点成绩也因为帕特鲁齐奥的失败而被人遗忘。批评家们对欧文是多么苛刻啊，而后来他们竟然对一些很蹩脚的演员赞不绝口。

我感到欧文身上有一种很好的韧性，一种千锤百炼出来的纯钢的韧性。苏格拉底，据说他的脸充满邪气，但他是个好人，一个本质纯良之极的人。亨利·欧文初入演艺界时，根本不适合做演员，他在台上不会说，不会走，也不会看。他想好好演一个角色，可他压根儿不会演。他那令人惊叹的能量被囚禁了，只是经过漫长而艰难的岁月，他才成功地把它释放出来。

一个有如此坚强意志的人，必定会使人难以忘怀的！那些眼尖的人无疑会有这样的感受。但我的眼睛不尖，而且，它们老是围着剧院外的世界转。比起他的才能和意志来，我更记得他的彬彬有礼。那时候，工资不是在化妆室里领的，我们常常在财政日那天排队等候拿钱。我总是很晚才到，然后匆匆离去。亨利·欧文经常是默默地，不苟言笑地把他的位置让给我。

（吴　颉　译）

访 美 见 闻

1

初到美国，我几乎想不起美国原来在我脑海里的印象。只依稀记得，美国女人穿红色法兰绒裙子，佩带

长猎刀，而我有被沙袋打昏于街上之险。也不知从哪儿得来的印象，总觉得纽约是个嘈杂、丑陋的地方。

哪里是什么丑陋啊！乍见那美妙的港口时，我差一点叫出声来——真美啊！每当踏上那条通向纽约的金光大道时，我总纳闷美国人渡海去伦敦时会作何感想。泰晤士河的河堤平坦、湿软又破败，邓杰内斯的灯塔就像木头玩具；休斯顿则宽阔舒展，汽艇和渡船来往频繁，码头与码头紧紧挨着，高高耸立的自由女神像，统治着世上所有的繁忙海上运输线，这一切的一切是那么迥然不同！

此次访美，我竟然没有怀念过去的诗情画意，这种忘却在前几次访美时早已有过。现代社会的壮观景象占据了我整个心灵。"刮天刀"[①]——想想都残忍的名字，在现代景色的衬托下倒显得蔚为大观，1883年时它还不存在呢！我发现过去的印象和现在的印象是不能截然分开的。布鲁克林大桥依然在这儿，但如今它凌空而架，宛如一张硕大的蜘蛛网。

1883年至1893年，我目睹了纽约和其他城市的巨大变化。十年里，这些城市如热带植物一般蓬勃生长。而从1893年到1907年的14年里，就再也看不到任何飞速发展的迹象了。也许美国人已经到了一个无法超越自己的阶段。老纽约那些褐色沙石的富人住宅和临河那幢14层楼比起来，感觉很不一样，但14层楼比起时代广场大厦或更令人瞠目的弗莱底大厦——它拔地

---

① 刮天刀：因英语"摩天大楼"(Skyscraper)一词是由Sky(天)和Scraper(刮刀)组成，故名。

而起，据说楼太高，顶部有些不稳，就相差无几了。听说美国人现在开始往地底下造房子，不过，在相当长一段时间里，纽约的外貌是不会因此而改变的。

2

我对美国妇女在1883年的穿着打扮并无好感。她们披着印第安方巾，戴着钻石耳环，在大街上穿得过于华丽，在剧院里又太随便。如今，这些已成过去。纽约的商店现在是全世界第一流的，妇女穿衣也很有品位。她们在洗手间就像在"巴黎时尚"购物一般举止优雅。简洁、时髦的街装，代替了以往松软拖沓的衣服，再配上那具有点睛之妙的长皮毛围巾——而今英国女孩正钟爱得不得了，令人耳目一新。一色的白马甲穿在美国女性身上，非常清爽靓丽。这是自由之国的明显标志，阶级差别在这儿几乎没有。那白色小马甲，商店里的售货员小姐穿着，住在第五大街的阔小姐也穿着。价格从75美分到55美元不等。

每次旅美归来，伦敦乍看就像个黯然无光的小村庄，说不出的沉闷、寂静和落后。它让我立刻怀念起美国的灿烂阳光，傍晚美利坚晴朗的碧空。

"回来开心吗？"一位英国友人问我。

"很开心。"

"美国让人觉得挺俗的，是吗？"

"是，是挺俗的，但俗得很不错。那里充满阳光和光明，还有幸福和对未来的憧憬！"我回答说。在美国，我看不到痛苦和贫困。每个美国人看上去都兴高采烈的。回到英国来，最令我难受的是许多人脸上那种绝

望的表情，以及街上行人的沮丧和冷漠。纽约当然也有贫穷，但贫穷不属于美国人。意大利人、俄罗斯人、波兰人——每天大量的移民卷入哈德逊港口，他们很穷，你只有去 Bowery 街（多廉价饭店和流浪者），才会见到他们，但即便如此，你也会不由自主地感到他们尽管落魄，却依然满怀希望。今天的小贩就是明天的百万富翁！粗俗？我不觉得。我觉得美国人会赚钱也会花钱。

有些美国人很富，完全盖得起一幢宽敞新颖的别墅，他们就聘请了全美国最好的技术和管理来仿造某个心仪已久的古式建筑。现在你明白了吧，为什么第五大街、芝加哥沿岸一带、圣·路易斯以及其他城市的新街上会出现那么多古怪的房屋式样。这些百万富翁的房子，有的模仿法国封建城堡，有的仿效弗吉尼亚州殖民地的住宅，还有的仿制墨西哥修道院和意大利宫殿。这些仿制品既坚固又实在。在我看来，美国的建筑师比英国的能干多了，也许他们有更多的人力、物力吧。斯坦佛·怀特先生是这群出色的建筑师里最卓越的一位。

1893 年芝加哥世界博览会上的展厅设计大部分出自怀特[1]和圣·高登斯之手。圣·高登斯是一位杰出的雕塑家，他的作品几乎给美国所有的大城市添彩增辉。望着这座梦幻般的城市由湖上冉冉升起，那刹那间的美远远超过了那个由牲畜围场和交易所构成的芝

① 怀特（Stanford White，1853 ~ 1906），美国建筑师，美国最著名的麦金、米德和怀特建筑事务所最主要的成员。

加哥——那会儿，它们用金钱来粉饰这个城市，这真有点不可思议。百万富翁们丝毫不干涉艺术家的工作，他们只出钱，别的什么也不管，结果就有一座非常迷人的城市出现在我们面前。圣·高登斯和其他艺术家们全力以赴，仿佛要让这些建筑几百年后依然矗立于此，而不是过一年就烧毁了，这样倒省掉了拆楼的麻烦。

3

华盛顿是我美国之行的第一站，那儿的人们不慌不忙，社会工作并不完全由妇女来承担。男人们称自己是机器，不知疲倦地生产美元，妻女们则负责招待午餐和茶会，到场的呢自然也只有女宾。

妇女们穿戴漂亮，很少谈论衣着。美国妇女的修养给我留下深刻印象——比起绝大多数英国年轻女性，她们看的书多，也更讲究些。而所有这些特点都和一种独特的天真融合在一起。

美国人充满活力的生活面貌和美国妇女的活泼，让我感到愉悦。她们实在很可爱，尽管有那么点满不在乎，那是因为她们把生活中的一切事情，甚至爱，看成游戏。我觉得美国的男人和女人都缺乏一种天然的对美的感觉。女性从知识的角度来崇拜美，这有点奇特。几乎每个美国女孩的房间里都有一尊卢浮宫的胜利女神像，她们把它当作美的教育来膜拜。

好了，让我来总结一下吧——可这正是我想回避的。冬天，波士顿、纽约寒风凛冽，佛罗里达州温暖如春的煦风正穿梭于棕榈和橘林。总结这样一个从北到南气候迥异的国家，是多么愚蠢的想法啊！

4

每次访美，我都会去看尼亚加拉大瀑布。第一次仰望它时，觉得瀑布有一种雄奇的美。悄悄地离开人群，我独自去观赏它。慢慢地端详，细细地聆听，瀑布在我的视野里渐渐变得骇人起来，刹那间，恐惧攫住了我。孤身一人不想走了，我有种古怪的想随它一倾而下的念头。

中午12点，“太阳高度角位于一天中的最高点”，大自然中的大部分景物在我眼里黯然失色。而当夜幕降临，物体的影子拉长了，朦朦胧胧，一切显得那么柔和，那么独特。第一次去看尼亚加拉瀑布时，正值晌午，阳光耀眼，令我满心失望。高兴的是，我后来再没有赶在中午的时间去看瀑布。一个人不身临其境，又怎么能感受到它的雄伟瑰丽呢？只有一次，我真正瞥见了尼亚加拉瀑布的美，三千飞流，色彩斑斓，竟没有一种颜色可以辨得清。瀑布神秘莫测，充满了诱惑、魅力无穷。

最后一次看瀑布，觉得它只是气魄宏伟，不再美丽。瀑布那种纯粹的排山倒海式的威武气势使我心生隔阂，难以亲近。大峡谷搞得我心绪不宁，而温彻尔西附近，苏塞克斯那一片沼泽地却让我感到轻松而平静。

（吴　颉　译）

发生在“兰心”的故事

就亨利·欧文作为一名演员，豪先生曾对我说，他一开始时对欧文有偏见，因为欧文和他以前认识的名演员很不一样。

“‘这一点也不像伊阿古，’第一次见欧文演《奥赛罗》时我对自己说。那是第一幕的结尾。但他把我的注意力引向他的创新。第二幕时我发现自己兴趣十足地观看和揣摩他的想法。在第三幕里我被他的独创性深深吸引。演出结束时，我有点纳闷，我本该想到这角色可以有不同的演绎。”

豪先生是兰心公司第一位公众喜爱的演员，在入场时受到观众欢呼。他一直和我们在一起，直到生命的最终，那是1893年的事，我和欧文正第四次赴美国演出。

每个人都称赞亨利·欧文的好心肠，邀请埃德温·布思加盟“兰心”。布思当时在公主剧院日子难挨，他去“公主”时，剧院正每况愈下，完全处于商业化的管理。这位优秀的美国演员，由于家庭纠纷、亲人丧失，或多或少地“放弃”了些东西。在公主剧院，他出演的剧本制作粗陋，显而易见，他是不会成功的。

然而，尽管他心怀感激地接受了亨利·欧文的建议，要他从“公主”迁到“兰心”，此时兰心公司的老板答应他一星期演出三场《奥赛罗》，我却不敢断定，这次极其动人的礼遇是否比他可能遭受到的灾难更伤自尊。

"接受"总是比"付出"要难得多。

我想很少有人会想到这一点。我想到了,因为我能想象要是亨利·欧文在美国处于相同的境地——接受布思的善意。他难道会不忧郁、沉默、缺乏自信,差不多就像布思一样无所事事又无动于衷吗?

我是在特鲁利街戏院区的义演上第一次见到他的。当时我正往亨利的更衣室门口走去,布思背对着我坐着。

"这是特里小姐,"当我驻足门口时,亨利介绍说。布思迅速抬起头。我到过许多国家、见过许多人,却从未看到过如此神奇的一双眼睛。他的外貌和举止有种神秘感——一种骄傲似乎在说:"别试着了解我,我并不是原来的我。"他看上去意气消沉,缺乏抱负。

排练时他态度温和,不带感情色彩。习惯了为Stock公司演出《奥赛罗》,他对舞台安排很少提建议。这角色对他而言,或多或少像独演剧本。

"我不会把你弄黑的,"一天早晨他说,"当我握你手时,我应该放一角布料在手里。那样就不会弄黑你的手了。"

我必须说,第二周我和亨利演的《奥赛罗》配戏演苔丝狄蒙娜时,想起布思先生的"保护",有些神往。在他这样待我之前,我的手几乎弄得和他一样黑。

布思演的奥赛罗忧郁而高贵,塞尔维尼演的却更伟大。塞尔维尼演的哈姆雷特令我高兴地大笑,而他演的奥赛罗却是个骄傲至极,尊贵辉煌的人物。我们经常空谈"储存的能量"。塞尔维尼就拥有它,理由很简单,他的能量是种巨能,因为巨大而被抑制着。男人

没有必要去约束一条潺潺的溪流。如果他们在表演时那样做,就显得平淡、可笑和做作。塞尔维尼抑制着自己,但是他的呻吟依然像风暴,他的激情浩瀚无边。

事实上,除了塞尔维尼的个人天才外,他那种外来的气质比英国人更适合演绎奥赛罗。莎翁笔下的法国人、意大利人、希腊人、古罗马人、地中海人和野蛮人,不管是想象的还是真实的,都注入了伊丽莎白时代英国人的特点,而奥赛罗却不是。

布思演的奥赛罗对我演苔丝狄蒙娜很有帮助。明明是她的丈夫不信任她,在她鼻子底下狂语和跺脚,却依然要保留苔丝狄蒙娜单纯而崇高的盲目是很难演的。布思在与苔丝狄蒙娜联手的戏里一直表现得很温柔,直到奥赛罗用不堪入耳的话压倒了她,摧毁了她的天堂。爱情确实欺骗了我们所有人,我想把苔丝狄蒙娜演成爱情和忠贞的受害者,而不是个轻易受骗的傻瓜。为了帮助凯西奥复职,她那种缺乏技巧、喋喋不休的求情有时真令观众生气。

我演苔丝狄蒙娜最大的成功不是赢得了观众,而是赢得了亨利·欧文!他发现我努力从伊阿古身上求得安慰的表演是如此哀婉动人,以致于他都流下了眼泪。这是份奇妙的感觉,当我说完"噢,好心的伊阿古,我该怎么做才能使我的丈夫回心转意?"抬起头——我的眼睛干干的,苔丝狄蒙娜的眼泪已哭干——却看到亨利双目大睁,潮润润一片透明,噙满了泪水!不管伊阿古,也不管他本人对角色的完全投入,他是被我的表演深深打动了。但他知道如何化拙为巧:他突然用手指抹眼泪,充满感情地擦鼻子,态度温柔,时间良久(顺

便提一句，他在舞台上擦鼻子时感情非常丰富)，观众还以为他的感情是伊阿古突然而至的一种伪善。

每个人都喜欢亨利演的伊阿古。在他的一生中，他第一次明白了什么会博得一致的好评。我想，没有再比沃克利[①] 先生对亨利演的伊阿古所作的描述更好的了："勇敢的意大利人，一个真正博尔吉亚家族的人，或者更确切地说，比意大利人更出色，魔鬼的化身，一个意大利风格的英国人。"

尽管他是个魔鬼，人们还是喜欢他。他是那样地富有魅力，如此真挚而"诚实"的伊阿古，得到了奥赛罗、苔丝狄蒙娜、罗德利哥，几乎所有人的好感——除了他的妻子。

只有在自言自语或与他妻子在一起的戏里，他才暴露出魔鬼的本性。谁也不会忘记第一幕里他摘葡萄的场景，慢条斯理地吃着，吐出籽，似乎每一粒籽代表着一个有价值的功效，从他嘴里吐出。就像上帝，根据福音书所载，发放出微热的效能。他的伊阿古和罗密欧从不同的方面证明了欧文演绎意大利人感情的能力——那些可爱又不可信的人的感情，他们会当面给你吟唱爱情十四行诗或在背后捅你一刀——你也搞不清楚你会得到哪一种。

我们演《奥赛罗》已六个星期了，每星期三场演出，——本来时间可以拖得更长一点。亨利与布思每星期交换一次角色。对他们两人来说，这是个向更坏方向的转化。

---

① 沃克利(Mr.A.B.Walkley)，英国《时代》杂志的戏剧评论家。

继亨利后，布思演的伊阿古显得平平常常。他在所有的戏里都是个恶棍，是躲在草丛里的一条蛇。布思无法抵御要制作出华美、完善效果的诱惑。

亨利演的奥赛罗受到普遍的批评，就像他演的伊阿古受到赞扬一样。有一次我发现自己也站在大多数人的这一边。他尖叫、咆哮，激烈地说话——哑了嗓子，该迅速的地方动作迟缓，该激昂的地方语无伦次。我真不忍心看他这样表演。这对我是一种痛苦。然而，一夜又一夜的练习，他在与参议院的对话里取得了一生中最出色最绝妙的表演。这真是太好了。他说着话，始终朝着苔丝狄蒙娜微笑。话语中流露出的豪侠气概难以用笔墨形容。

我想，奥赛罗的失败是亨利生命中难言的痛。当我说"失败"，我自然是以他自己的标准来评判他的，这个词是用来形容他对他自己的感觉，而不是公众对他的感觉。演出的最后一晚，他把他演摩尔人的衣服一件件折好，又仔细地叠放起来，然后半开玩笑地故意说："永别了！"他把手臂举过头伸了个懒腰，宽慰地舒了口气。

皮尼罗先生的罗德利哥演得很精彩。他总是擅长扮演"傻瓜"一类的人物，可没人敢说他就在演他自己！

女演员们并不认为苔丝狄蒙娜是个重要角色，但我喜欢演。有几个晚上我演得妙极了。我的外形处理得恰到好处——我是这样一个可怜虫。但愿没有任何不妥——演绎苔丝狄蒙娜的无助和悲怆需要力量。我很快发现，和考尔德利亚一样，她很有个性。

前几天研读该剧本时，我仔细看了开头一幕。这

是我知道的一个最好的剧本开头。

(吴　颉　译)

致　　歉

我现在已差不多走完了整整50年的舞台生涯。

由于缺乏选择的技巧,许多东西被遗漏了。而写进来的一些事情,或许本该明智地省略。

我尽力想"真实地叙述每一件事",也许在不经意之时已经得罪了人。有些人会觉得我不应该谈论此事,而另外一些人在赞成"此事"的同时,会非常肯定地认为我不该谈论"那事"。

"一个人说它是打雷,另一个人却说那是天使在说话。"

这是观点的问题,我"丝毫没有任何恶意"。

在苦苦撰写我那执拗的、断断续续的、不令人满意的回忆录时,我意识到生活本身就是一种观点,说得更清楚一点,是一种想象。

因此,如果有人就我故事里的这个观点对我提出疑问:"那么,这就是你所说的生活吗?"我一点也不会讨厌这个问题。

"我们已经听说了,"我那假想的失望的对话者接着说,"关于你舞台生活的许多事情。你告诉过我们那些剧本、角色和排练,那些出色的和蹩脚的演员,评论家和剧作家,还有成功和失败。但是剧院生活毕竟不

是你所有的生活。关于你的几次婚姻、你的家庭生活、你的社交娱乐，你的朋友和熟人，你没有什么可以告诉我们吗？在你的一生里，社会和人们的风俗习惯发生了很大的变化。政党更迭，女皇驾崩，国家接二连三卷入连绵不断的战争。所有这些事件都没有给你留下印象吗？你能告诉我们一些尘世中的生活吗？”

应该说我很少活在尘世中。毕竟，一名演员的生活是属于舞台的，就像士兵属于军队，政客属于国家，时髦女人属于社交界。

当然，在剧院之外我有很多朋友，但我很少有时间去看他们。

我有很多家，但我很少有时间去住。

不演戏时，我的大部分时间是被最单调的工作占去的。即使有秘书的帮助，处理书信也是件繁琐的事。那些信件，主要是来索要传记的，恳请我施舍的，都必须一一回复。经常有人建议我不要去理睬它们——对一名人民的演员来说，这是一个既不明智又不得体的方法。对那些不知我繁忙而来打扰的人来说，也是不仁慈的。

不过，有时我还盼望那张邮票的票值至少该是一英镑的。

1887 年，维多利亚女皇登基 50 周年纪念，我在日记里找到那年写的一句话：“我还未到 40 岁，却已精疲力尽。”

如今，20 年过去了，我依然没有精疲力尽。真是太好了！

（吴　頡　译）

王 尔 德

王尔德（Oscar Wilde，1854 ~ 1900）英国戏剧家、作家和诗人。出生于爱尔兰。曾在都柏林的三一学院和牛津大学麦格达伦学院学习，深受新黑格尔派哲学、达尔文的进化理论以及拉斐尔派绘画的影响，成为罗斯金和瓦尔特·佩特的美学观点的信徒，唯美主义的代表人物。著有大量剧本、小说和童话，包括《少奶奶的扇子》、《认真的重要》、《道连·格雷的肖像》和《快乐王子》等。奥斯卡·王尔德提倡"为艺术而艺术"的唯美主义信条。他的作品多为揭露维多利亚时代英国的伪善道德，针砭世态炎凉，鞭挞社会罪恶。

两门至高无上的艺术

生活与文学，即生活与对生活的完美表达。前者的原则，如古希腊人制定的那种，我们可能无法实现，因为这个时代已被各种我们自己也会有的错误观点弄得乱糟糟。至于希腊人为后者制定的原则，在大多数情况下，是如此微妙，我们几乎无法真正理解它们。当希腊人意识到最完美的艺术应该能像镜子一样全方位地反映人类生活时，他们便大力发展了自己的语言评论理论。仅就完美艺术的唯一材料——语言，他们沉思默想所达到的深度，是具有理性和感情重音体系的，我们几乎不能，甚至是绝对无法达到的。举个例子来讲，他们对一篇散文韵律变化的研究，其科学性绝不亚于一位现代音乐家研究和声与配合旋律的科学程度，并且无庸赘述，前者所表现出的审美天赋更加深厚。在这一点上他们是正确的，在别的方面他们也总是正确无误的。随着印刷术的兴起，社会中低阶层的人们逐渐养成阅读的习惯，文学界出现了一种倾向：文学作品越来越注重视觉效果，而越来越不在

乎听觉效果，而听觉效果才是文学作品的真正意义所在。从纯艺术的观点看，文学作品应该追求听觉享受，要服从良好的听觉效果的要求。佩特[①] 先生总得说来可以算是当世散文家中的佼佼者，但他的作品也经常像一件精致的镶嵌工艺品，而不像一篇有韵律的散文，似乎缺少一种语言真正的有韵律的生命，以及有生命的语言所能创造的那种自由丰富的效果。事实上，我们已经把写作变成了一种固定的模式，并把它当作一种精致复杂的设计图来对待。而希腊人呢，他们仅把写作看成是一种记述历史的方法，他们的作品总是用和谐的、有韵律的口头语写成：声音是作品传播的媒介，耳朵则是作品的评论家。有时我会突发奇想，或许荷马[②]双目失明一说真的是在文学评论盛行时代所创造的一个艺术神话，其目的是为了告诉我们，这位伟大的诗人是个观察家，只不过他是用心灵的眼睛而非常人用的双眼来观察世界。此外，他还是位真正的歌唱家，用音韵创作自己的歌，反复吟唱每一句歌词，直到抓住它们旋律中的奥秘。他在黑暗中吟唱着带有光明羽翼的每一行诗。当然，无论我的猜测是否属实，这位伟大诗人晚期诗歌中那种洪亮、壮丽的韵律主要应归功于他的失明，无论你把失明当作条件还是原因。当弥尔顿[③]无法继续写作时，他便开

① 佩特(Walter Pater,1839 ~ 1894),英国批评家,著有《文艺复兴史研究》等。

② 荷马(Homeros),传说的古希腊诗人。

③ 弥尔顿(John Milton,1608 ~ 1674),英国诗人、政治活动家。

始歌唱。

（初俐岩 译）

永垂不朽的秘密

在特洛伊城堡的废墟上静静地趴着一条蜥蜴，活像一件锈迹斑斑的青铜制的小东西。猫头鹰已在古皇宫中筑起了巢。空旷的田野上，牧羊人和他们的羊群在四处闲逛着。深红色、油光光的海面上，像荷马说的那样，漂浮着带有朱红色条纹的古铜色的船只。达纳奥依的巨大军舰驶进波光粼粼的新月形海湾。那个孤独的捕捞金枪鱼的人坐在小船中，两眼盯着渔网上的浮子。一切是如此平静，然而每天早晨城门洞开，成队的战士，或者步行，或者乘坐马拉的战车，纷纷开赴战场，在防护面罩的后面嘲讽他们的敌人。战斗持续一整天。夜幕降临后，军帐四周点起了火把，大厅里也亮起了号灯。

那些大理石雕像和彩色画板上的人物深深懂得生命只是美丽的一刹那，他们的美是永恒的，但却仅仅局限于一个激情的音符或是一段平缓的调式。而诗人所创造的灵魂则具有丰富多样的情感：惊喜或恐惧，勇气或绝望，快乐或忧伤。季节排着或快乐或悲伤的队伍来了又去，去了又来，周而复始。一年又一年，或步履轻松，或脚步沉重地从他们的眼前逝去。这些灵魂有青春时代，也有成年时期。他们是孩子，然后长成大

人、老人。在韦罗内塞[①]的油画中，圣赫勒拿岛永远处在黎明时分，就如同韦罗内塞第一次从窗户里看出去时一样。透过清晨宁静的空气，天使们把上帝痛苦的标志带给了她，凉爽的晨风轻轻拂起她额头金色的头发。佛罗伦萨城边的那座小山上躺着乔尔乔涅[②]笔下的情人们，那里永远是正午时光，一个烈日炎炎、令人昏昏欲睡的正午，纤细的裸体少女懒洋洋的，似乎无力迈进大理石砌成的游泳池。泳池里满是晶莹剔透的亮如玻璃珠般的水泡泡，弹诗琴的人修长的手指漫不经心地放在琴弦上。法国画家柯罗让那些从白杨树林中释放出来的小仙女们永远沐浴在黄昏的天光中。在那永恒的黄昏时刻，她们四处走动着，身姿轻盈婀娜，嫩白的小脚好像根本没有接触到地上沾满了露珠的青草。而抒情诗、戏剧或是浪漫故事中的人物则可以亲眼目睹月圆月缺，朝来朝往，日出日没。于是他们明白日子会更替，时间会流逝。他们和我们一样清楚鲜花有开也有落。“地球”这位被柯尔律治[③]称为有一头绿色头发的女神，为了那些活生生的人物而不断更换自己的服饰。

雕塑集中刻画了一个完美时刻；画布上的彩色形象缺少灵魂，他们不懂何为成长，何为变化。如果说他

---

① 韦罗内塞（Paolo Veronese，1528～1588），16世纪威尼斯画派的主要画家和著名的色彩大师。

② 乔尔乔涅（Giorgione，约1477～1510），威尼斯画派的主要画家，其艺术是意大利文艺复兴风格由初期向盛期转变的标志。

③ 柯尔律治（Samuel Taylor Coleridge，1772～1834），19世纪初期最有影响的英国诗人和思想家之一。

们不会死亡，那只是因为他们没有生存过。生存和死亡的秘密属于，而且仅仅属于那些深受时间变迁的影响，不仅拥有现在而且拥有未来，能够有机会历经世间沧海桑田、起起落落的人们。运动、变化和发展是视觉艺术面对的难题。这一难题只有文学才能够真正解决，只有文学才能为我们展现运动变化中的肉体及永不安静、永不停止的灵魂。

(初俐岩 译)

天才的局限性

所有艺术形式的魅力在于她能吸引有艺术禀赋的人们。艺术不需要对专业人员进行讲演以吸引他们。她宣称，她的魅力是无所不在的；尽管她有不同的表达方式，但其魅力却是一样的、唯一的。

的确，艺术家是艺术作品的最佳裁判这一说法非但不正确，而且，事实上一个真正伟大的艺术家永远无法评价别人的作品，也几乎不能评价自己的作品。那种使一个人成为艺术家的专注眼光，由于其过于专注，往往会限制他的鉴赏能力。创作的激情使他不顾一切地冲向自己的目标。他那辆战车的车轮扬起的尘土在他四周形成一片云。众神们看不见彼此，但可以识别自己的崇拜者。这就是华兹华斯[①] 在异教诗篇《恩底

① 华兹华斯(Willian Wordsworth，1770～1850)，英国浪漫主义诗人。

弥翁》中描绘的景象。而雪莱[1]痛恨现实性，仅仅因其诗歌的形式便对华兹华斯诗中的启示充耳不闻。拜伦[2]，这位英年早逝的激情诗人既无法欣赏描写战车风云的诗歌，又不能评价刻画湖光山色的诗，因此济慈[3]诗歌的奇妙意境也与他无缘相识。欧里庇得斯[4]的现实主义对索福克勒斯[5]来说是令人厌恶的，所以欧里庇得斯戏剧中人物的泪如雨下对他来说则毫无凄美可言。弥尔顿[6]的风格宏伟壮丽，所以他无法理解莎士比亚细腻的写作手法。同样道理，雷诺兹[7]爵士也无法赏识庚斯博罗[8]的作画风格。

只有蹩脚的艺术家才会欣赏彼此的作品。他们说这样做是心胸宽广、没有偏见的表现。但是，一个真正伟大的艺术家无法想象，生活或美的事物可以用他们自己选择的方式以外的形式得以体现。每一个创作过程都有属于自己领域的一套评价标准，所以不能用一个领域的标准去评价另一个领域的作品，而这又恰恰是因为

---

① 雪莱（Percy Bysshe Shelley，1792 ~ 1822），英国浪漫主义诗人。

② 拜伦（George Gordon Byron，1788 ~ 1842），英国贵族，浪漫主义诗人。

③ 济慈（John Keats，1795 ~ 1821），英国诗人，也是 19 世纪最伟大的诗人之一。

④ 欧里庇得斯（Euripids 约公元前 480 ~ 前 406），古希腊诗人，剧作家。

⑤ 索福克勒斯（Sophokles，约公元前 496 ~ 前 406），古希腊诗人，剧作家。

⑥ 弥尔顿（John Milton，1608 ~ 1674），英国诗人，政治活动家。

⑦ 雷诺兹（Joshua Reynolds ，1723 ~ 1792），英国画家、艺术理论家、伦敦美术学院的创造人兼第一任院长。

⑧ 庚斯博罗（Thomas Gainsborough，1727 ~ 1788），英国画家。

一个人无法做好任何一件他本人是最佳裁判的事情。

(初俐岩 译)

没有边界

歌德是德国人中的德国人,我想你不会不理解我这句话。没有人比他更热爱自己的祖国。他深爱祖国的人民并且指引着他们。然而,当拿破仑的铁蹄践踏着法国的葡萄园和粮田时,他却变得沉默无语。"若没有仇恨,一个人怎能写得出仇恨的歌?"他曾对埃克尔曼[①]说,"对我这样一个只有文化和未开化才有重要意义的人来说,我怎么能够来痛恨法国这样一个世界上文明程度最高,并且与我自己的教养有很大关系的国家呢?"我想,这个由歌德首先弹响于现代社会的音符将会成为未来世界主义的起始点。文学评论可以通过坚持各种形式的人类思想具有统一性的观点来消灭种族歧视。如果我们要对别的国家发动战争,我们应该想到,那是在毁灭我们自己文化的一个元素,甚至可能是最重要的元素。只要战争被当作邪恶的行为,它就总是有迷惑人的地方;当战争被认为是一种庸俗的举动时,它就不会那么流行了。这种变化当然会非常缓慢,并且人们是不会注意到它的。人们不会说:"我们

① 埃克尔曼(Johann Peter Eckermann, 1792 ~ 1854),歌德的私人秘书。

不准备对法国宣战，因为法国的散文优美无比。”当然也不会因为法国散文的优美，他们将不再痛恨这个国家。理智的文学评论在使整个欧洲团结一致方面的作用要比商人或感伤主义者要强大得多，它会带给人们源自相互理解的和平、安宁。

（初俐岩 译）

地 平 线

爬山其实就是举起比你自身或其他更沉重的负担更轻微些的东西。你举起了世界，抬高了地平线；你发出号令让远方站起来，就像在电影《梵蒂冈》中红衣主教伸出他那典型的意大利人的手示意跪着的教民们站起来一样。他不仅示意他们站起来，他是用抬起的双手举起了他们，将他们从四面八方召集在一起。他用自己富于表情的强大力量使他们站了起来。也可以这样说，爬山的你就像一个乐队指挥，使演奏者们不断达到音乐的高潮。你召唤着海岸，你携着高山，远方展开看不见的翅膀开始平缓地飞翔。你只不过是在沿着山路抬高了自己身体，但是随着你向上攀登，整个世界便升腾起来参见你。

陌生的世界不是零零星星的，而是连续不断地在你面前展开一幅画卷。远处的高山凌空飞在近处的山峰之上。一切都在飞翔。平原抬起了自己的边缘，上面的一切都随之升起陈列在你的面前。你把一切都举

起来啦！通过你身体的历程，而不是因为抬起了你的眼帘。“举起你的眼睛看千山万水”，这时万水千山便会自然地升腾于你们人类的眼前。

正是这条眼睛与地平线的关系法则才使登山的路上充满动感。一切风光都在漫游。城镇变得更加紧密，城内的港湾显露出来，一个个海岬不断出现，光秃秃的小山之间那些小水杯似的池塘展现了，周围是一片片农田。大海的表面则是姿态万千：一阵微风吹来，近一二里的海面被弄皱了；再远处是一如蓝色大路的平静海面和道道波浪形成的白色弧线。你每向上攀登一步，下面的田野海洋都会互相呼应着作出变化。各种景物一齐上升，就如同一群羽毛五彩缤纷的鸟儿。

然而你来寻找的不是别的，而是远方的地平线，它才是你一路上的旅伴。你攀登的目的是为了把地平线抬得和你视线一样高。你赋予它遥远以配得上天空之辽阔。从平地上看，除了天空，其他事物都称不上遥远，但站在高山之巅极目眺望，你可以看到这个世界上遥远的地方。地平线被推到遥远的天光之中，世界的边缘也被抛置在巨大而又缥缈的远方。遥远的地平线是那么纤细，那么精致，只有司梦女神马布仙后能与它的纤巧相媲美。这里是你眼帘的边缘，那里是世界的边缘，除此之外，我们所知道的地方中没有比它们更细腻、更小巧、更柔和的了。如同马布仙后走过时梦境般的轻触，森林、海洋轻轻地消失到天地之间的那道白光之中，世上没有比这种景象更让人感到亲切舒适了。站在山顶极目眺望所见的一切，给人一种闭上眼睛时所产生的那种贴近感。

地平线上有最悦目的光亮。在其他任何地方，光的简单朴素往往都被颜色给破坏了。但地平线上的颜色已全被擦却了。并不是经过涂抹或遮盖来去掉颜色，而是用光擦掉颜色，最蓝的天空也将在那耀眼的地平线上消失得无影无踪。在那里，所有颜色都将失去真义。其实各种物体如山脉、森林或草场，只要距离我们足够远，它们的轮廓边缘都能够吸收所有颜色。就算是黑色的东西，如果被拉至天边，它们也会变得明亮起来。光照在它们中间并与它们混杂成一体，地平线就这样用自己独特的方法可以使黑漆漆的森林变得明亮，尽管是黑色，却是灿烂的。

地平线关闭了天空的辽阔景象。远远望去，平日里所见到的飘着朵朵白云的天空(电闪雷鸣时例外)已不再像一堵高墙，而像一张大地板的底边。你可以发现，随着距离的增大，那些白云变得越来越小，天和地以及其中各种造化的设计都在地平线混成了一体。不再有一个对立的，难以理解的天空高高悬挂在明白易懂的地界之上。

伦敦以前所经历的一切事情中，最值得惋惜的不是树皮没有正常的绿色，不是青草长得没有精神(青草向上不屈的精神已从公园里逃走了)，也不是缺少没有煤烟味的清新的泥土气息，而是看不见地平线。不能否认，太阳有时在某些地方的天空中会把伦敦的烟尘映射得很美，但在柔软鲜明的地平线闪亮的地方，太阳却无法将烟尘变得美丽。如果那里烟雾弥漫，可就委屈埋没了一切的对比和相互关系，天空将变得乱无头绪。

由于暴风雨而变得黑暗的地平线则别有姿色。阴

沉的天气使它变暗，同时也使它更清晰；或者使它与雨云混在一起显得朦朦胧胧；也可能在空中偶尔一缕阳光的映衬下，它完全变成了漆黑的颜色。阳光下的地平线会飞翔，暴风雨中的地平线也会展开翅膀。若攀得足够高，你还可以从雨的后面托起阳光，或者从阳光的后面抬起阴云。只有无形的、无生命的烟雾能挡住最热切的目光。

站在海边的小山顶上，你首先会对海上的水手们平生同情心，因为他们只能见到身在其中的大海的一点点。一个孩子站在海边的礁石上所看到的天地比水手们航行在世界最大的太平洋中所看到的还要广阔。航行在寂寞的蓝色大洋中，在好望角与合恩角之间，在岛屿和陆地两岸之间，一位水手从来见不到一小片海水之外的东西。这位年迈的水手，当他独坐船中，所能做的事只有在孤独寂寞中漂流。除了桅杆，没有任何东西与他为伴。若是没有桅杆，他的世界会小得如同大草原上的独行者一样。大草原的周围，地平线羽翼不展，对于人类，它的翅膀永远是收拢的。只有当小鸟飞过，地平线才会张开翅膀，用飞翔来呼应鸟儿们的飞翔。

一个闭合的浪圈是那水手的视野极限，而这个极限几乎称不上是地平线。听着他的述说你可能想象得出那个浪圈形成的地平线，但如果置身其中，你却什么也看不见，什么也想象不出。

犹如同你登高时一切事物不断升腾一样，当你下山时，一切景物开始平稳而且迅速地下沉。远处的大海更远了，一座座山峰沉到它们前面的山后去了。整个直立起来的世界看上去安静又清醒。远方的呼应，

远方的信号，光的缤纷交错都聚拢起来，中止了。那幅活生生的风景画像一群杂色的小鸟扑向大地。红衣主教放下双手压倒了他的教民们。再见了，那条最最玲珑的地平线。

（初俐岩 译）

习 惯 与 意 识

有些个人习惯可能会使一些胸襟狭窄、却又观察力敏锐的人互相厌嫌。而教育能或多或少地控制一下这种个人习惯，但作用不是很大。至于文学，它对人类对习惯的敏感性有着形形色色的影响。托尔斯泰对习惯的意识比孩子还要敏锐。他几乎无法接受别人的习惯，而孩子有时倒会宽容一些。他认为，习惯若不是引起憎恨的一种直接原因，也是一种偶然原因。安娜·卡列尼娜知道，在喝咖啡时，她那性情多变的情人很害怕听到她下咽的声音，并且痛恨她拿茶杯时蜷起小手指的动作。所以他们这样两个对个人习惯有如此强烈意识的人是无法生活在同一个世界的。

由上述情况我们可以明白，托尔斯泰否认无意识或出神状态的存在已是顺理成章的事了。对他来说，意识从来不会中止。他从不认为一个杀人犯会对那个房间的摆设着迷，也不会看着镜中的自己而忘乎所以、迟迟不肯离开现场。他也不会相信，一个神学家，就算是在思考关于自己信仰的问题，会视而不见那些吸引

了他敏锐目光的事物。在那种目光下，任何一种习惯都无以生存，它们必定会沮丧而终。

托尔斯泰能看透一切视野之内的事物。正是他这种无比简洁的观察能力才使他成为一位艺术家；然而，他这种简明的意识却让他永无安宁之时。因为当他无休无止追寻的不是别人琐碎的习惯，而是他自己的思想现状时，那么对于他来说，除了睡眠就毫无休息可言了。在他眼里，人时时刻刻都在观察，没有暂停，没有终止，只有睡眠和死亡。

对这样的头脑，每个夜晚都是一种淋漓尽致的休息。那是一种无比巨大的解脱。多么酣畅的睡眠！多么如释重负的解放！一切意识和良知统统从白天的苛刻要求、高度警觉的状态中摆脱出来！醒来时，一切又准备就绪将投入新的紧张的一天。忧虑又开始了时刻保持清醒的意识。

约翰逊博士有点“漫不经心”。每一个漫不经心的人都是每小时就调整一下自己的意识，而这个世界的重担恰恰就落在有清醒意识的人肩上。

（初俐岩 译）

影　　子

一所简单的房子，它的天花板和墙壁应该保持空白，不受任何纸上图案或是其他装饰物的折磨和拖累。这样做的一个原因是，光洁的表面会有独特的影子光

临。这种光临洁白墙面的好机会应该经常让给光和那边花瓶里的一束长长的莎草和灯心草。它们纤巧的淡灰色影子映在洁白的墙上，这比任何从商店里买来的沉闷的、平庸的或者令人挂心的“设备”更巧妙。

影子使一切复杂的透视图画都转换成简单的直线和交叉的曲线，形象地展现在你面前，而不是印进你的脑海。除了自己平展的图案，影子一无所知。它是独一无二的，它描绘一种从没见过，也不会有人再见到的装饰画。这种装饰是无与伦比的，它随着太阳的旅程变幻无穷，尽管整个房间一动不动，但时间不同，那条条纤细的直线、曲线的位置关系也随之不同。为什么各种图案要强调永恒不变，只有不停滞在某个动作的舞蹈和戏剧才可能是美妙的。当然舞蹈与戏剧的成功还取决于激情和给人的愉快感觉，而影子却随着时间的前进与地球同步运行。

如果冬天和春天让你养成向南寻找太阳的习惯，待冬天和春天走过，影子会突然乘坐来自西北天空的一束阳光让你吓一跳。夕阳的余辉将影子从窗子投射进来。那扇窗子已经一年没有影子光顾了，于是影子重新开始打扮那面墙。此时的太阳携带着仲夏的世界，探出头来，正准备降下一条全新的地平线，那灰色的图画也在做着同样的事情。这灰色的图画、太阳及那瓶灯心草一起点缀着你的房间，玩着季节偷偷摸摸不断变换的游戏。

你不需要吝惜你墙上的影子，只需四枝蜡烛就能让一口高悬的东方式大钟为你表演最轻快的戏法。两盏灯可以把一只连茎的棕榈叶映照成两个对称的叶

子，让它们的影子互相交错、脉脉相通，它们淡淡的灰色也加深了。而令人难以相信的是有那么多人会更喜欢单调的装饰品。

我们必须承认，阴沉的天气会夺去墙上的影子。那么就让我们准备一块饰板或者一幅图画以便在没有影子的时候挂起来。将一个房间一次性装饰完美，从此不再去理会那些装饰品，这其实等于忽略了时光的一个组成部分。

室内的影子只是影子世界传来的零星启示。影子世界就是阳光描绘的一幅风景画。面对五月的太阳，你所能看到的是无数的影子。尽管阳光是那么耀眼，而影子的原子组成了空气，你的眼睛只有通过这样的空气才见到阳光。树上每片叶子的影子都摆在你眼前，洒满阳光的杨树的影子看上去像半透明的一样。每片影子都因浸透了阳光而生机勃勃，影子与阳光好像被风的分子揉碎在一起了。夜晚的凉意与黑暗和明朗的太阳扣结在一起，当太阳再度升起，影子便又获得了生命。不，影子本身就是生命，是运动，是它们自己透明的白天。

在那些整日藏在百叶窗后疲惫孤独的人看来，外面的阳光似乎是静止的，毫无变化的。那大片大片的阳光在窗外等了许久后，便随着太阳的离去而消失。对于孤独地躺在窗里的人，外面的世界无法用长长的阳光触摸他，而只能用转瞬即逝的影子轻抚他。尽管他的窗前可能没有树，尽管正午的风不会携一枝玫瑰飘过百叶窗，但影子和它们的生命力会被一只可爱的小鸟带进屋子。

对那病人来说，云的影子无非是一片阴影。他看不清它的形状和颜色，看不到它怎么靠近，如何离去。影子只是像遮暗了天光一样遮暗了他的窗子，然后倾刻而逝。他看不到那是影子摘取并夺走了太阳。然而飞翔的小鸟用影子向他展示了自己的翅膀，他忽然发觉，任何光的一闪都比不上这黑色影子的一闪更耀眼！

这是生命的脉搏，在这里一切瞬息变化都似魔法一般。如果他看到的是小鸟本身，那他发现和领悟的就会很少，因为小鸟的影子才是太阳传出的启示。

你的想象力可以沿两条不同的路追随那只小鸟——空中飞翔的小鸟本身，地上飞翔的影子。小鸟和它的影子一起从窗前掠过向前飞去。在飞过森林时，它在树荫里迷失，然后地上的影子冲进了山谷，变得又大又模糊；它飞啊，飞啊，比风跑得还要快，爬上小山，在松软干燥的草地上显得又小又暗。当空中的小鸟飞扑到一根树枝上并停歇下来，地上的影子也猛冲上前与它的小鸟合成了一体。

在英格兰东北沿海的巨大鸟国中，环绕着霍利岛的礁石，海鸟们在高空盘旋着，它们的影子就是荒凉寂寞的脉搏。这里没有森林的荫凉，太阳总被一群群雪白的海鸟遮蔽起来，或者被风中独行的大鸟挡开。大鸟们的影子像大片的云让人吃惊，它们朝一个方向飞去；而海鸟们则向四面八方散开，飞向大海，飞向海岸，穿过沙滩飞向内地的北部高原，那里的庄稼要迟一个月才能收获。鸟儿们飞得那么高，尽管翅膀下是太阳的影子，可地球的光芒也投射到它们的羽翼下，海上的粼粼波光也映照着它们，于是它们便翱翔在光的汪洋。

当黑色的、白色的鸟群纷纷扑向岩缝、平台和北海的礁石上时，它们的影子也急速收敛起来，速度之快如梦幻一般。它们慢慢减少翅膀的挥舞，吵闹声也逐渐平息下来。夜幕慢慢降临，庞大的影子使鸟儿们弱小的影子逐渐关闭，消失。

白天，鸟儿们在五月的大地上勾画出无数杂乱的轨迹。它们的身影一掠而过，比大地怀里的溪流还要快，压倒了大地上没有翅膀的生灵们所创造的动感。而夜晚则是另外一种影子，是地球承载着自己来自太阳的影子在飞翔。

（初俐岩 译）

卡文特花园

上哪儿去他也不清楚，只是隐约记得在一群迷宫似的灰暗房子中彷徨，在一张硕大的昏暗街道织成的网中迷失，直到黎明，他才发觉到了皮卡迪利广场。在去贝尔格雷伍广场的归途中，一路蹓跶的他遇见了前往卡文特花园的大货车。驾车人都身着白罩衫，脸色因日晒而黝黑，头发卷曲而粗糙，他们扬鞭策马，不时相互高声招呼，行色稳健；其中一匹灰色的高头大马，走在这支喧闹的队伍之首，马背上坐着一个男孩，脸蛋圆圆，饱经风霜的帽子上插着一丛樱草花，小手紧紧地抓住缰绳，一边乐呵呵地笑着；而那大捆大捆的蔬菜在晨晖中仿佛一簇簇的玉石，恰似装点在盛开的玫瑰粉

红花瓣旁的一簇簇绿莹莹的玉石。阿瑟伯爵感到一种莫名的温情,好像在清晨的柔和可爱中有一种不可名状的情愫,让他想起所有那些日臻美丽和风暴将至的日子。这些庄稼汉子们,嗓音粗而嘹亮,举止旁若无人,他们眼里的伦敦也是多么异样!这个伦敦没有夜里的罪孽,也没有白天的烟尘,是一座没有生气、幽灵般的城市,一个荒凉的布满坟墓的城镇。他揣度着他们对它的看法,不知他们是否意识到它的光辉和阴暗,它从早到晚制作和摧毁的烈焰般的欢乐和炼狱般的饥饿。也许伦敦对他们而言只是一个带来采摘的水果卖出的市场,一个最多只会逗留几个小时,离开时街道依然清静,房屋依然沉睡的地方。观看这群人路过让他感到愉悦,他们虽说不免粗俗,钉过的鞋又笨又重,步态不尴不尬,但却带着一丝有备而来的自信。他觉得他们一直在自然中生活,自然已赋予他们宁静,而正是他们的浑然无知使他油生羡慕。

……

他回到贝尔格雷伍广场时天空已微蓝,小鸟也已在园中鸣啭。

(陈希茹 译)

美国"幽默"的胜利

十点半钟,他听见这家人准备就寝。有一会儿工夫那对双胞胎兄弟的尖声大哭让他感到不安,其实他们只

不过是学童时期的无忧无虑，睡觉前的逗笑取乐。十一点一刻就已万籁俱寂，等午夜钟声刚过，他就开始行动了。猫头鹰扑打着窗户，渡鸦在紫杉树上啼叫，夜风像迷路的人似的围着房子低吟；但是欧迪斯一家沉睡着，丝毫没有察觉临门之灾，他在风雨声中也听见部长先生那要让整个美国都听见的均匀响亮的鼾声。他从护墙板材料堆中悄悄地钻出来，布满皱纹的嘴角挂着邪恶而残酷的笑。当他蹑手蹑脚经过大凸窗时，风悄月黑，他潜行向前，仿佛邪恶的黑影，就连黑暗本身也在他经过时深恶痛绝。有一次他觉得听见有声音，赶紧停步；发觉只是瑞德农庄的狗吠，他又继续向前，嘴里嘟哝着16世纪的奇特诅咒，不时在午夜的半空中挥舞锈迹斑斑的匕首。终于他到了通向面临恶运的华盛顿房间的过道拐弯处。他在这儿停了一会儿，头上一绺一绺灰色的长发被风吹起，绞成死者寿衣上的千奇百怪的衣褶，令人惊慄。这时，时钟敲响，零点一刻，他认为是时候了。他抿着嘴暗喜，转过了角落；可是刚一拐弯就被尖啸而来的惶恐吓得缩了回来，用骨瘦如柴的双手掩住惨白的脸。此时，在他面前站着的是一具狰狞的幽灵，如同木刻一样一动不动，如疯子的恶梦一样荒谬怪异。它的头光秃而铮亮；它的面孔又圆又肥又白；它的五官似乎已被骇人的狂笑扭成永恒的龇牙咧嘴；它的双眼喷着猩红的光束，嘴巴裂成巨大的火坑，骇人的衣装如同他自己的一样，包裹着白发苍苍的泰坦[1] 巨人。它胸前挂着一块写有怪异古文的牌子，仿佛记录着它的耻辱，罪大恶

---

① 泰坦：希腊神话中曾统治世界的巨人族的成员。

极的历史，而它的右手，则高举着一柄铮亮的弯形钢刀。

他从未遇见过鬼魂，这次自然被吓得灵魂出窍，他斗胆再瞄了一眼这可怕的鬼魂之后，就逃回自己的房间，窜下楼梯时又被长长的裹尸布绊倒，结果那柄生锈的匕首也因此掉进了部长的长统靴，清晨被管家发现。他一回到自己的公寓，就扑在简陋的小床上，把脸埋在衣服里。但是过了一会儿，那个顽强的埃特维尔幽灵又挺身而出，他决定一等天亮再去会会刚才那位幽灵。于是，天刚蒙蒙亮，远山显露银色，他就回到上次见到那可怕的幽灵出现的地方，心想两个幽灵总比一个厉害，有了这个新搭档，他说不定能安然无恙地捉住那对双胞胎。但是一到那个地方，一个可怕的景象就让他怔住了。那个幽灵肯定发生了意外，因为原有的光束已完全从它空空的双眼里消失，铮亮的弯刀也从它手中脱落，而它整个身体则以一种紧张不安的姿势倚靠着墙壁。当他冲过去一把抓住它时，他惊恐万分地发现它的头突然滑落，滚在地上，身体也意欲斜靠在什么地方，原来他抓住的不过是一床白色细格条纹的床罩，里面是一把扫帚，而他脚边则是一把厨房的菜刀，和一只挖空的萝卜。

（陈希茹 译）

死 亡 花 园

“在松林后面很远的地方，”他用低沉恍惚的声音

回答说,“有一个小花园,园里青草丛生,又长又厚,叶芹花宛如白色的大星星,夜莺整夜整夜地歌唱。他整夜地唱,冰冷的月光倾泻如水,紫杉树巨大的枝桠伸展在沉睡者头上。”

维吉利亚听得泪眼朦胧,她用手捂住了自己的脸。

“你指的是死亡花园。”她轻声说。

“对,死亡。死亡一定美妙绝伦。躺在棕色的松软泥土中,头上青草摇曳,聆听寂静。没有昨天,也没有明日。忘却时间,忘却生活,宁静安详。你能帮我,你能帮我打开死亡宫殿的大门,因为爱与你永存,爱胜过死神。”

维吉利亚不由得哆嗦,身上不寒而栗,好长时间静寂无声。她仿佛置身可怕的梦境。

接着幽灵又开始说话,声音轻得像风的叹息。

“你读过书房窗户上的古老预言吗?”

“噢,常常读,”小女孩抬起头说道,“我记得很清楚。奇特的黑色的字,很难读。只有六行:

当金发的女孩可以从
罪恶的唇里赢得祈求,
当不育的杏仁结果,
小孩子不再啼哭之后,
整座房屋将会安静,
坎特维尔重归安宁。

可是我不懂它们的意思。”

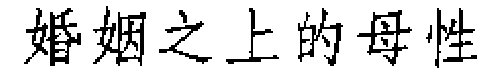
“它们是说,”他哀伤地说,“你必须为我的罪行而

哭泣，因为我没有眼泪，你必须为我的灵魂祈祷，因为我没有信仰。尔后，假如你保持天真、善良和温柔，死亡天使就会对我发慈悲。你将在黑暗中目睹可怕的景象，耳旁会有恶毒的声音轻语，但是他们都伤害不了你，因为地狱的力量敌不过一个孩童的纯真。”

维吉利亚没有声响，幽灵低头看着小女孩低垂的金色的头发，绝望地扭自己的手。突然，维吉利亚站起身，脸色苍白，眼睛却闪烁着奇异的光芒。“我不害怕，”她坚决地说，“而且我会恳求天使对你发善心。”

他开心地轻轻叫了一声，从座位上站起来，以一种传统的方式，握住她的一只小手，弯腰吻了一下。他的手指像冰一样冷，嘴唇却像火一样烫。在褪色的绿毯上绣着一些小猎人，他们吹响拖着流苏的号角，挥动他们的小手让她回去。“回去，小维吉利亚，”他们喊道，“回去！”可是幽灵把小女孩的手抓得更紧，她闭上眼睛不看他们。在壁炉架上刻着的长有蜥蜴尾巴，瞪着双眼的难看的小动物们也冲她眨眼睛，低声叫唤，“当心，小维吉利亚，当心！我们会再也见不到你了！”可是幽灵往前奔得更快，维吉利亚也充耳不闻。当他们到了房间的底端，他停住脚步，嘟嘟囔囔了几个她听不懂的词。她睁开双眼，看见墙壁像雾一样缓缓淡去，面前出现了一个大山洞。阴冷的风围着他们旋转，她觉得有什么东西在拉她的衣裙。“快，赶快，”幽灵叫道，“不然就来不及了。”倾刻间，护墙板在他们身后合上，房间里空无一人。

（陈希茹 译）



婚姻之上的母性

男人不理解母亲的内涵。除了我受的委屈和我做的错事，以及我为此承受的严惩和奇耻大辱，我与别的女人无异。为了生你，我还要面对死亡，为了育你，我也要与死亡抗争。为了你，我与死亡为敌。所有的女人为了她们的孩子都要与死亡搏斗。死亡没有子女，就想从我们这里抢夺我们的孩子。杰瑞，我给赤裸的你着衣，给饥饿的你喂食。漫漫长冬，日日夜夜，我照看着你。我们女人为了自己所爱，不惜去最卑贱的地方，做最低下的工作——唉！我多么爱你呀！汉娜或者塞缪都不及你。由于你弱小，需要爱，只有爱才使你得以幸存。任何人都只有靠爱才能活下来。但是男孩子往往粗心大意，无心伤人，我们总是幻想他们长大成人以后更理解我们，会报答我们。而现实并非如此。他们被外面的世界从我们身边溜走，与朋友在一起比与我们在一起更开心，享受与我们无缘的欢乐，享有我们不曾有的爱好。他们还往往待我们不公，在生活艰辛时责怪我们，在生活甜蜜时又不与我们分享……你广交朋友，在朋友家与他们欢乐，而我因深知自己的隐秘而不敢跟从，独守家中，一扇门关住外面的阳光，关住我静坐在黑暗中。我去诚实的人家如何作客？我走到哪里，我的过去就伴随到哪里……而你却认为我不会享受生活中的乐趣，要知道我虽然向往那些欢乐，可

是却步不前，担心自己没有这份权力。你以为我更欢喜与贫贱者为伍劳作，甚至把它想象成我的使命。其实不然，但我又何去何从？生病的人不关心为他们抚平枕头的手是否洁净，垂死的人也不在乎亲吻他们额头的嘴唇是否尝过偷食禁果的滋味。我始终想着的是你，我给予他们的关爱也是你不需要的：他们得到的爱不属于他们……你还认为我去教堂的次数太多，时间太长，承担事务太多。可是除了教堂，我能去哪里避难？上帝的家园是唯一接纳罪人求助的地方，但是杰瑞，你无时无刻不在我的心上，占据我心中太多的地方。要知道，就是朝朝暮暮我在上帝的家园中脆祈，也从未为我的这份不洁而悔恨。我的爱，你就是这过失的果实，让我如何去悔恨呢？即便此刻你对我反目，我也无法悔恨。因为我无怨无悔。与纯洁相比你本人对我更珍贵。我宁可不贞，也情愿，非常情愿，做你的母亲……噢，你还不明白，还不明了吗？是羞耻使得你在我心里更珍贵，是屈辱使得你与我联系得这么紧密！是我为你付出的代价——身心的代价，让我如此深爱你。哦，别逼我做那可怕的事，我的耻辱我的孩子，请继续做我的耻辱的孩子吧！

（陈希茹 译）

该死的完美

你们女人为何就做不到爱屋及乌？你们为何荒唐



到把我们奉为偶像？我们，女人和男人，都不过是凡尘俗子；但我们男人爱上女人时，我们明知她们的弱点、愚行和缺陷，也依然爱她们，而且会因此爱得愈深。完美的人不需要爱，不完美的人才需要爱。人只有在受到自己或他人伤害时，才需要爱来抚平创伤——否则爱何用之有？所有的过错，除了跟它本身也相悖的罪过，都理应得到爱的宽恕。所有的生灵，除了没有一丝爱心的人，都理应得到爱的谅解。男人的爱就是这样的爱，它比女人的爱更博大，更富有人性。女人以为她们是在把男人塑造成完美的典型，其实她们塑造的不过是虚无的偶像。你把我当成了你的偶像，而我就没有勇气坦露真我，让你看到我的伤痕和懦弱，因为我担心因此失去你的爱，正如现在我因此失去了你的爱。就在昨夜，你毁掉了我整个生命——是的，你毁掉了它！这个女人的要求比起她给予我的简直微乎其微。她给了我安全、宁静和稳定。我以为我已将我年轻时的过失埋葬，而它却重现在我面前，面目狰狞，卡住我的咽喉。我原可以永远毁灭它，把它送回老家，让它销声匿迹。可是你却阻止我。不是别人，就是你，你很清楚这一点。现在我面临的除了丢人现眼，声名狼藉，遭人耻笑，还有什么呢？活着不光彩，没有人关心，有朝一日奔了黄泉也是蒙羞而去，无人过问。女人呵，不要把男人理想化！不要把男人供为偶像，五体投地地崇拜，否则她们就会像你——我发疯一样爱着的你——无情地摧毁了我的生命一样毁灭许多男人的生命！

（陈希茹 译）

有用的可能性

世上有两种人，两种信仰，两种生命的形式：一种人生活的根本是有所为，另一种人生活的根本是有所思。对后一种人而言，他们追求的是体验本身而不是体验的结果，他们永远为着绚丽人生的奔放情感而燃烧，他们感兴趣的不是生命的奥秘而是生命中一个一个的情景，不是生命的目的而是生命的跳动；对装饰艺术产生的美感的热爱对他们而言要比任何一种政治狂热或者宗教狂热更令人满足，而他们对人性的同情则胜过任何因爱情而生的狂喜或忧伤。艺术来到你的身边时，给你带来的是别无他物，只是将你生活的某些片刻提高到从未有过的高度，就为那些片刻，对于生活的根本而有所思的人来说仅此而已。而对其他人来说，他们认为人生离不开劳动，而这种艺术的降临对他们尤其珍贵。因为，如果生活中没有耕耘就会一无所获，那么没有艺术伴随的耕耘就会野蛮无知。

我们当中必定有人要做诸如砍柴挑水之类的重活，我们现代化的机器并没有使人的劳动强度减轻多少；但是，我们至少可以让井边的水罐更美丽，从而使我们这一天的劳动轻松一些；让木头的形状更可爱，图案更雅致，从而使劳动者不再不满，而是充满欢欣。没有什么可比劳动者在工作中的愉悦有更好的装饰了。其实还不止是愉悦——它虽然重要但还不是全部——

还有他自己抒发个性的机会，既是所有生活的精髓，也是所有艺术的源泉。“我曾尽力，”记得威廉·莫瑞斯曾这样对我说，“我曾尽力使我的每个工人都成为艺术家，我说的艺术家就是人。”这样，对这个劳动者而言，不管他是从事哪种形式的手艺，艺术都不再是奴隶织成，而是拥有某种美丽和高贵的人生和至美至尊的表露。

（陈希茹 译）

艺　术　家

一个夜晚，他的灵魂里滋生出一种欲望，想把逗留片刻的愉悦诉诸形象。于是他游历世界去寻找青铜。他只会用青铜思想。

然而整个世界上的青铜都消失无踪，没有任何一个地方找得到青铜，除了一块青铜，已被铸成延续到永远的哀愁的形象。

这块青铜就属于他自己，他用自己的双手制作并镶嵌在他生命中最心爱之物的墓碑上。在他最心爱之物的墓碑上，他镶上了自己制作的画像，来表达一个人永不灭绝的爱意，来寄托这个人延续到永远的哀思。现在世界上除了这块画像的青铜，再也没有别的青铜。

于是他取走这块他制作的铜像，放进一个巨大的熔炉，点燃了熊熊大火。

就是用这块雕成无尽哀愁的画像的青铜，他制作

出了片刻愉悦的画像。

（陈希茹 译）

行　善　者

深夜，他独自一人。

他远远看见一个圆形的城市的围墙，于是朝它走了过去。

走近城市，他听见城里传出欢快的跺脚声，欢声笑语，以及喧闹的诗琴齐奏。他敲了敲门，看门人自然为他打开了门。

他看见的是大理石建成的房屋，屋前还有美丽的大理石柱，大理石柱上挂着花环，屋里屋外都点着杉木火把。他于是走进房屋。

当他穿过玉髓厅，碧玉厅，来到长长的宴会厅时，他看见绛紫色睡椅上躺着一个头上插着红玫瑰，嘴唇因饮酒而鲜红的人。

于是他走到他身后，拍拍他的肩膀，问道：“你为何如此生活？”

那个年轻人转过身，看见是他，便回答道：“我曾身患麻风病，是你治好了我。除了这样，我该怎么生活呢？”

于是他离开这所房屋，回到街上。

过了没多久，他又看见一个人，身着彩装，浓妆艳抹，鞋上还饰着珍珠。在她身后缓缓跟随着的是一个



身着双色披风的年轻人。女人的脸美得如梦如幻，年轻男子的双眼则迷得如醉如痴。

于是他紧步上前，拍拍年轻男子的肩膀，对他说："你为何盯着这个女子，还用这种方式？"

年轻人转过身，认出是他，说道："我曾经是个盲人，是你给我视力。除了这，我需要看什么呢？"

于是他又跑上前，碰碰那位女人的彩装，问道："难道除了这种罪恶的方式，就没有别的方式行走吗？"

女人转过身，认出是他，笑道："你已宽恕我的罪过，这种方式又很舒服。"

然后他就走出了这座城市。

走出城市的时候，他看见路旁坐着一个年轻男子在哭泣。

于是他走过去，碰碰他一绺绺长发，对他说："你为何哭泣？"

年轻男子抬头见是他，便回答说："我曾经奔了黄泉，是你让我起死回生。除了哭泣，我该做什么呢？"

（陈希茹 译）

门　　徒

美男子那喀索斯因爱恋自己在水中的倒影而憔悴致死后，他的乐趣潭由一池甜水变成了一池咸咸的泪水。女山神们呜咽着穿过树林，希望能唱歌给池塘听，安慰池塘。

当她们看见池塘由一池甜水变成一池咸咸的泪水时，她们松开自己的绿色发辫，对着池塘哭道："你为那喀索斯的死如此哀痛，我们完全理解，他曾是那么俊美。"

"那喀索斯很俊美吗？"池塘说。

"这一点谁比你更清楚呢？"女山神们回答说，"我们，他不过路过而已，而你呢，他为你寻觅，在你的岸边躺下，低头看着你，在你如镜的水中端详他美丽的倒影。"

池塘却说道，"我爱那喀索斯，是因为，当他躺在我的岸上低头看我时，我在他如镜的双眸里看到了我自己美丽的身影。"

（陈希茹 译）

审　判　所

审判所里一片肃静，人来到上帝面前，一丝不挂。

上帝打开人之生平的书。

上帝对人说："你一生邪恶，对急需救济者残酷无情，对需要帮助者心狠手辣。穷人求到你，你充耳不闻，你对受苦受难者的哀求置若罔闻。你侵吞没有父亲的孩子继承的财富，放逐狐狸侵扰邻家的葡萄园。你还拿走孩子的面包给狗吃。身患麻风病的人原本在沼泽地居住，相安无事，因而颂扬我，可你却把他们赶走。我在我的土地上造就你，而你却滥杀无辜。"

人想好应答便说:"如是我为。"

上帝又翻开人之生平的书。

然后上帝对人说:"你一生邪恶,只追求我显示的妙处,不留意我隐藏的善良。你房间的墙上画着图像,你还要听着笛声从你的厌恶之床上起来。你公然给我遭受的七重罪建造祭坛,食用禁止食用的物品,而你的紫袍上竟然绣上三种耻辱的符号。你不崇拜持久恒远的金银偶像,而去宠爱终有一死的血肉之躯。你用香水弄脏他们的头发,还放石榴在他们手中。你用藏红花玷污他们的脚,还铺开地毯让他们踩。你用锑涂染他们的眼皮,把没药敷在他们的身上。你居然还在他们面前匍匐鞠躬,把他们的御座放在太阳下面。你展示给太阳的是你的羞耻,你展示给月亮的是你的疯狂。"

人想好应答便说:"如是我为。"

上帝第三次打开了人之生平的书。

然后上帝对人说:"你一生邪恶,恩将仇报,善将恶报。你伤害养育你的手,鄙视给你吮吸的乳房。给你送水喝的人离去时饥渴难忍;犯法遭放逐的人冒险收留你在他们的帐篷里过夜,而你天没亮就把他出卖。你的敌人放你生路,你却对他偷袭诱捕;你的朋友伴你同行,你却将他卖了拿钱;别人以爱意待你,你却用贪欲还人。"

人想好应答便说:"如是我为。"

上帝于是合上人之生平的书,说道:"显然我只能将你打入地狱。我正是要将你打入地狱。"

然而人大声疾呼:"你不能!"

上帝问道："缘何我不可让你去地狱？什么原因？"

"因为我一直就在地狱生活。"人回答道。

之后审判所里一片寂静。

上帝沉吟片刻后对人说道："既然我不能将你打入地狱，那么显然我只能派你去天堂。我正是派你去天堂。"

然而人又大声疾呼："你不能！"

上帝问道："缘何我不可派你去天堂？什么原因？"

"因为我不管在何时何地，都永远想象不出天堂。"人回答道。

之后审判所又是一片寂静。

（陈希茹 译）

智 慧 之 师

从儿时起，他就洞悉上帝的所有奥秘。甚至当他还是个少年时，他的智慧就令居住在他出生城市中的圣人、圣女们感到震惊。

当他的父母给他成年人的袍子和戒指时，他吻过他们，然后离开他们，走进了外面的世界，他要告诉世人上帝的奥秘。因为在当时，世界上许多人要么不知道上帝，要么对上帝一知半解，要么信仰一些邪神。这些邪神住在丛林中，根本不关心他们的信徒。

他面朝太阳，开始了长途跋涉。他像以前见过的圣人那样，赤足不穿便鞋，随身携带着腰带、皮夹和一

个陶制小水瓶。

他沿着大路前行，上帝的奥秘使他内心充满喜悦、不停地唱着上帝的赞歌。过了些日子，他来到了一片陌生的土地上，那儿有许多城市。

他走过了11座城市。一些城市在山谷中，一些在河岸上，一些建在山坡上。在每座城市里他都找到了一个爱他、跟从他的门徒，而且每座城市都有许多人来跟随他。上帝的奥秘在整片土地上传播。许多统治者都皈依了上帝。在供奉着神像的寺庙中，教士们发现他们失去了一半的收入。中午他们打鼓时，根本没有、或者只有几个人送来孔雀、肉类等祭品。而在他来之前，这是这片土地上的惯例。

但是，跟随他的人越多，门徒的数目越大，他就变得更加忧伤。他不知道自己为什么会如此忧伤。因为他所讲述的上帝的一切，都出自上帝亲自传给他的奥秘。

一天傍晚，他走过第11座城市，这是爱米尼亚的一座城市。他的门徒和一大群人跟在他后面。他走上山顶，在一块石头上坐了下来。他的门徒环绕在他的身旁，其余众人跪在山谷中。

他双手捧头，哭泣着对他的灵魂说："为什么我的内心充满了忧伤和恐惧，我的每个门徒都像是我的敌人?"他的灵魂回答他说："上帝把他的全部奥秘都传给了你，而你却把这些奥秘告诉给别人。你所拥有的无价的珍珠已经被分割开来，你所拥有的无缝的天衣已经被撕碎了。传播智慧的人自己却丧失了智慧，这就像是一个人把财宝分给了强盗，难道上帝不比你更明

智吗？你是谁居然把上帝告诉你的秘密传播出去？我本来很富有，现在你却使我变得如此贫穷；从前我能够看到上帝，而你却使我再也见不到他了。”

他又哭泣起来，因为他知道他的灵魂说的是真话。他已经把上帝的全部奥秘告诉了别人，他就像是一个扯着上帝衣襟的人，由于那些信仰他的人，他的信念已经开始丧失。

他告诉自己：“我再也不谈论上帝了。传播智慧的人自己会丧失智慧。”

过了几小时，他的门徒走上前，弯下腰对他说：“上人，跟我们讲讲上帝吧！因为你知道上帝的全部奥秘，除了你没人知道这个奥秘。”

他回答他们说：“我可以告诉你们天上地下所有的事，但是关于上帝，我什么都不会说。现在不会，任何时候都不会。”

他们很是生气，对他说：“我们跟你来到这片荒漠来倾听你的话，你想让我们和跟随你的这些人得不到满足，就把我们赶走吗？”

他回答说：“我是不会跟你们谈论上帝的。”

人群骚动起来，对他说：“你已经把我们带进了这片荒漠，却不给我们任何食粮。跟我们谈谈上帝吧，这会满足我们的需要。”

但是他一言不发。因为他知道，如果他跟他们谈论上帝，他将会失去自己的财富。

他的门徒忧伤地离开了。其余众人也都踏上了归途，许多人死在了路上。

当只剩下他一个人时，他站起身，面朝月亮，开始

了长达7个月的漫漫旅程。他不说话也不作答。第7次月圆时，他到达了一片荒漠，大河荒漠。他找到一个人马神住过的山洞，用芦苇做席，安居下来，成了一名隐士。

一天晚上，隐士坐在他居住的山洞前，看到一个邪恶的年轻人走过眼前。他面目英俊、衣衫破旧，两手空空。每个晚上，这个年轻人都空着两手走过。而第二天回来时他却满手珠宝。因为他是个强盗，抢劫过往商人。

隐士看着他，对他十分怜悯。但他一言未发，因为他知道，只要一开口，他就会丧失信念。

一天早晨，当这个年轻人手拿珠宝返回时，他停下来皱着眉、跺着脚对隐士说："每当我经过时，你为什么总是用这样的目光看着我？我在你眼中看到的是什么？因为以前从未有人这样看我，这真让我恼烦不安。"

隐士回答说："你在我眼中看到的是怜悯，怜悯就是我看你的目光。"

年轻人轻蔑地笑了，尖刻地讽刺他道："我的手中满是珠宝，而你却只有一张睡觉的苇席。你能可怜我什么？你凭什么可怜我？"

"我可怜你，"隐士说，"是因为你不知道上帝的奥秘。"

"上帝的奥秘是很珍贵的东西吗？"年轻人走近山洞口问。

"比世界上所有的珠宝都珍贵。"隐士回答说。

"那你有吗？"年轻人说着，走得更近了。

“从前，”隐士说，“我的确拥有上帝的全部奥秘。但由于我的愚蠢，我已把它分开，给了别人。即便如此，剩下来的奥秘对我来说也比珠宝珍贵多了。”

听到这儿，年轻人扔掉手中的珠宝，抽出一把利剑对着隐士说：“给我你拥有的上帝的奥秘，否则我就杀了你。我为什么不杀了这个比我更富有的人呢？”

隐士摊开双手说：“进入上帝至高无上的殿堂去赞美他，难道不比活在人世对他一无所知要好得多？想杀就杀，但我决不会告诉你上帝的奥秘。”

年轻的强盗跪下来哀求他，但隐士就是不跟他谈论上帝，也不给他“财富”。于是，年轻人站起来对隐士说：“你走你的阳关道，我过我的独木桥。我要去七罪城，那里离这儿只有三天的路程。我在那儿能买到快乐。”他捡起珠宝，很快地离开了。

隐士大声呼喊着，跟在他后面哀求他。一连三天，他一直在路上跟着他，恳求他回来，不要进七罪城。

年轻的强盗不时回过头来问隐士：“你给不给我那比珠宝还珍贵的上帝的奥秘？如果你给我，我就不进城。”

隐士总是回答：“我可以给你我的一切，只除了这个。因为上帝不允许我这样做。”

第三天黎明时分，他们来到了七罪城猩红的大门外。城内传出阵阵笑声。

年轻的强盗以笑应答，走上前去敲门。隐士跑上去，抓住他外衣的下摆说：“伸出你的双手，用双臂圈住我的脖子，把耳朵贴近我的嘴唇，我将告诉你我仅存的上帝的奥秘。”

当隐士把上帝的奥秘全部说出以后，躺倒在地，悲伤地哭泣。浓重的黑暗遮住了城市和年轻的强盗，使他再也看不到它们。

当他躺在那儿哭泣时，他觉察到有人站在他的身边。那人长着铜脚和羊毛般的浓发。他把隐士扶起来，对他说："以前，你拥有上帝的全部奥秘，现在，你将拥有上帝全部的爱。为什么还要哭泣呢？"接着，他给了他圣洁的一吻。

（王晓宁 译）

破碎的决心

我们称自己的时代为功利主义时代，我们不知道任何一样东西的用途。我们已经忘记水能用以清洗，火能用以净化，而地球是万物之母。因此，我们的艺术是月亮的艺术，它惯于玩弄虚无的影子。而希腊艺术是太阳的艺术，它总是直观地表现事物。我确信，在自然力中灵魂可以得到净化。因此我想回归自然，在她的怀抱中生活。

当然，对像我这样被称为"时代之子"的现代人来说，仅仅是看看这个世界也总是令人愉快的。在我离开监狱的那天，花园中的金链花和紫丁香将会绽放。我会看到，风儿拂动金链花金黄的花瓣时，那种灵动的美丽；紫丁香则摇曳着它淡紫色的花冠，整个空气中弥漫着阿拉伯式的异国情调。每当想到这些，我总会因

兴奋而颤慄。林纳库斯第一次看到英格兰高地上被芬芳的金雀花染成金色的原野时，他跪倒在地，喜极而泣；对我而言，花朵是内心欲望的一部分，因而我知道自己也会为一朵玫瑰绽放的花瓣迸出喜悦的泪花。从儿时起，我就一直这样。通过与万物灵魂间的某种微妙感应，我的内心能够与花朵上的每一种颜色，贝壳上的每一道弧纹产生共鸣。与 Gautier 一样，对我来说"可见的世界就是存在的"。

然而，我仍然意识到，在这令人满足的美丽背后，隐藏着某种精神。绘画的方式和形态只不过是他的表现方式，我正是想与这种精神达成和谐，我已经厌倦了那些精巧的辞令。我所寻求的是艺术的奥秘、生命的奥秘、自然的奥秘。对我来说，在某个地方找到它是完全必要的。

所有的审判都是对生命的审判，就好像所有的判决都是死亡的判决，我已经被审判过三次了。第一次我离开陪审席被逮捕，第二次我被带回拘留所，第三次我被投入监狱两年。在我们的社会中，根本没有我的立足之地，这样的社会没有任何东西可以贡献。但是，大自然的甘霖仍会平等地降落到每个人的头上。在自然中，有岩石的裂缝可让我藏身，有偏僻的山谷可让我在它寂静的怀抱中自由地哭泣。夜空中会有繁星点点，使我可以在黑暗中行走自如，风儿会吹去我的足迹，因而没人能跟踪我、伤害我：大自然将用圣水来净化我的灵魂，用草药来治愈我的创伤。

（王晓宁 译）

萧伯纳

萧伯纳(George Bernard Shaw，1856～1950) 英国杰出的现实主义戏剧家。出生于爱尔兰都柏林一个公务员家庭，自幼喜爱音乐和绘画，因家境贫寒未能上大学，但他十分勤奋好学，一生中写了大量作品。他写过很多关于社会问题的文章和剧本，发表过几部长篇小说，但主要成就还在戏剧创作。主要剧作有《鳏夫的房产》、《华伦夫人的职业》、《武器与人》、《巴巴拉少校》、《皮格马利翁》、《苹果车》，等等。萧伯纳曾潜心研究易卜生的剧作，并深受其影响，他的《易卜生主义的精髓》是现代欧洲戏剧史上的重要论著。1933 年乔治·萧伯纳曾访问过我国。

排演的艺术

亲爱的麦克纳尔蒂：

至于说到舞台技巧，倒是有许多种类；人们可能对其中一种或数种非常熟悉，但不可能对它们所有的都很精通，也有可能仅对它们略知一二，但对其余的则毫不熟悉——在表演中尤其如此。从作者角度来说，舞台动作自始至终都是要设法使观众相信，那是在真实人身上发生的真实事情的艺术。但演员却不同，不论是男演员或是女演员，他们的意图则可能要使观众相信他们在观看一个伟大演员的一场精彩表演；并且当这样做的尝试失败了，其效果是灾难性的，因为那时戏和杰出的表演全完了：戏变得不可置信，表演则变得毫无吸引力。对你的明星演员来说，戏仅仅是一种展示服饰的机会。这就是为什么一些地位相对低下的演员常常能比一些明星演员演得好，因为他们不敢奢望离开了这个戏他们能取得成功。

许多明星演员很少具备有我所说的积极技能，也缺乏惊人的暗示力量。你可以放心地写一出戏，可以

向观众担保其中的女主人公是世界上最美妙的女性，充满优美的思想和极高尚的品格，虽然在紧急关头你会发现创造不出能使你摆脱困境的个别话语或行动。这没有关系：一个每周挣250英镑的明星女演员可以为你做好所有这些事情。她可以用如此这般的神气说出你写的废话，添加一些台词字里行间所没有说出口的事情，并且穿得非常漂亮，动作又是那么不可思议且具有魅力，从而启发观众的想象力来补充出更多的东西，甚至比莎士比亚可能写出来的东西还要多。

这种暗示的艺术已经被法兰西学派空洞机械的“佳构剧”发展到不正常的程度。并且你可能还想说：“如果这位妇女在做无米之炊时是如此美妙，如果我能供给她大量原料的话，那么她什么高峰不能攀登呢？”可是如果你真的这样做了，那你就破坏了舞台幻觉。你就不得不对这位女演员说：“仅仅暗示在这里是不够的。我不要求你暗示任何东西：我把你实际要做的和要说的东西都给你。如果你想说出你内心的东西，我不要求你仅仅看上去似乎能说出美妙的事物；我既给你思想也给你话语，而你必须打破幻觉才能得到它们。”在这样的条件下你的明星就可能会一筹莫展。她可能抱怨台词过多。她无疑要尽力收回习惯上在台词之间添加的暗示性动作；脱离开剧本；用她个人的表演来代替你要观众相信她所代表的那个人物；这样，你同她之间的矛盾会与她作为一个时髦女主角的魅力成正比。

都柏林阿贝大街剧院的成功正是出于这样的事实。虽然现在他们中有些人可以任意摆布一场伦敦的

观众，但一开始这个剧团里没有哪个人能为普通的时新目的而每周赚上两个便士。他们都被叶芝[1] 和格莱葛瑞夫人毫不留情地严加控制，按照我的公式，使得观众相信舞台上发生的是真人真事。没有教给他们任何诀窍，因为叶芝和格莱葛瑞夫人一点也不懂这种诀窍，通过坚持获取良好演出效果，他们从实验中找到了任何具有高度智力和良好审美趣味的人均可能发现的东西。

现在来谈谈你在戏剧中的日常事务问题，它比你所期待的要更加艰苦。如果在开始排练之前你坐下来阅读戏的脚本并制定出所有的舞台动作，这样你就知道每句话该在何处讲以及它们要传达的意思，椅子该放在哪里以及该搬到何处，演员该把帽子放在哪里或者在戏进行过程中他们手里该拿什么东西，他们何时该起来何时该坐下；如果你把这一切都安排好并能从每个字中取得最大效果，那么就可以使演员感到他们是在最佳的条件下讲话——或者从最坏的角度讲，无论他们可能多么不喜欢你的这些舞台动作，他们也不能进行过多改动——并且如果你能留意不让他们有可能互相分散注意力，在他们互相喊叫时能位于适当的距离；并且当观众看着舞台一侧时，有人能从另一侧切入，以某种诀窍（这是必须由你设法想出来的）把观众的注意力吸引到新的视点上或使他们注意倾听等等；做到以上这些，那么你在第一次排练时就能控制住演员，并且以后再也不会发生动摇；既不会在摸索位置方

---

① 叶芝（1865 - 1939），爱尔兰诗人、剧作家。

面浪费时间，也不会重新返工或发生争执。

在你首次用这种方法安排演员去完成一幕戏时，要重新审查一遍让舞台动作牢牢地记忆在他们的脑海之中。一旦上了舞台，应注意在指挥你手下的人或提醒他们时要使用适当语调，因为这时他们对周围事物当然相当陌生，除非他们可能回忆起排练前你给他们朗读的剧本。在第一周排练结束之前不要让他们学习自己的角色：当一个演员应该去决定位置并且手捧书本去精通这出戏时，没有什么东西会比他去努力记忆台词对他的干扰更大的了。

在每次预备性排练中只要对一两幕戏排上两遍就已足够。当你到达第一阶段末尾时，就可以接着进行“完善性”排练(即不带书本的排练)。这时你应该离开舞台，拿一本记录簿去坐到观众席上；要记住从这时起千万不要打断一场戏，并且也不允许任何人去打断，也不要返工重来。如果有什么错误或者你感到有需要改进之处，那么就先记录下来，等那幕戏结束时再走上舞台向演员解释你记下的东西。不要去批评。如果一件事情错了，而你也并不确切知道该如何去加以改正，那就什么都别说。一直等到你找到正确的解决方法，或者等那个演员自己解决。仅仅对一个演员说你不满意，只会使演员丧气和发怒。如果你不能帮助他，那么就不要干涉他。如果你知道的话就告诉他该怎么做；否则，就闭上嘴巴直到你或他找到解决方法，如果你等待，方法也许会来的。

还要记住，在“完善性”排练开始时，整个事务至少有一个星期会出现明显的衰退和令人失望的后滑，涉



及到较长的部分时尤其如此，因为这时首要的苦差事是设法记住台词，别的一切东西都会丢掉。你应该记住在这个阶段演员处于很大的压力之下，因此脾气极易急躁激动。但是再过一个星期台词就会自动出来，戏又会进入轨道。

要记住你不应该同时告诉一个演员过多的事情，特别是在他容易急躁的阶段。一次排练只能产生两三件重要的事情；不要去提那些琐事，诸如舞台动作或语言中的失误，不要使用一种令人伤心的绝望方式提问题，仿佛世界正在走向毁灭。不要去提任何不是真正要紧的东西。你要作好思想准备：相同的错误会一再重犯，你的指导也会被他们置于脑后，常常是要一连三四天不断重复才能奏效。

如果你像一位小学教师那样，由于一再重复提醒以致发火或抱怨，你就会破坏掉艺术得以自由呼吸的整个气氛，并且制造一个剧中所没有的场面，并且还是一个不愉快的也必然是个不成功的场面。你的主要艺术活动就可能妨碍演员相互吸收对方音调和语言的机会，不得不从他们自己的部分获取，从而就破坏了连续的变化和对比，而这正是喜剧的轻快和悲剧的真实的精华所在。一个演员的尾白提示并不只是一个让对方可以漫不经心地连续演下去的信号，它是一种刺激或挑战，让对方以某种显然不同的方式进行反驳或作出反应。他应该使观众相信他以前从不曾听到过对方的提示，即使在第一千场演出时也应如此。

在排练的最后阶段，当每个人的台词都已十分熟悉，并且他或她能将全部注意力集中到戏本身时，你必

须对他们注视、注视再注视，就像一只猫守候在老鼠洞口那样，并且作出经过深思熟虑的记录，对他们中有些人可以说些“再排练一下这个部分”诸如此类的话；在一幕戏的结尾你也可以要求他们再将一小部分重来一遍以求正确无误。但是一旦仍然没有做对，千万不要说：“我们必须继续做下去直到做对为止，否则我们就整夜待在这儿。”这又是小学教师的腔调。可以把排练停下留到下次再做；如果又做错的话，在同一天里继续不断地重复做下去效果会更糟。

在最后两次排练时你要做的记录应该已经很少，所有的难题应该早已被清除掉。上演《武器与人》一剧时我不得不排练了10次，那时我第一次计算过自己的记录，总共是600条；从那之后我的记录曾达到数千条。不要忘记，虽然第一次排练时你会比演员更了解角色，但是在最后一次排练时，(通过他们高度集中注意力)演员应该比你更了解角色；因此，对于角色应该会有一些你可以学习的东西。

要准备好承担一项繁重的工作，并要具有连续的高度紧张的注意力(演员可以有退场和休息的时刻，而导演却是要一直在艰苦劳动)；要从观察一件大事的角度努力使每个人保持旺盛的精神和融洽的关系，还要注意预先研究机械式细节可能产生的枯燥乏味；这些事务都会使得大多数剧作家望而生畏。如果你没有足够的勇气和力量对付这一切，你最好不要参加剧场的工作，可以把它委托给一位职业的导演。事实上，有时就发生不得不把剧作者逐出剧场的情况。除非他能经历我所描绘过的磨难——而随着年岁增大我自己面对

这种磨难时也越来越觉得勉强——否则他就会产生厌烦、抱怨或障碍，或者说他不喜欢演员正在做的事情，说他们不理解他所要求做的事情，或者在第一次排练中就要求一种完美的演出，或者要求一些不可能办到的事情，或者他所作的提示由于示范不熟练而显得滑稽可笑，或者发生争吵以及一些莫明其妙的事情。

只有一些天才才能确切告诉你一场戏有什么错误，尽管许多人也能告诉你戏里的某些错误。因此你应该把他们的不满和抱怨记录下来；但是，如果他们提出补救办法，你该如何采用时一定要十分小心。例如，假若他们说一场戏的速度过慢（意思是那场戏使他们厌倦），那么，十之八九的补救工作应是为演员而做，可以放慢一些，通过语调和速度的对比把意思更好地表现出来。

除了作为一种有意图的舞台效果外，舞台上永远不应有瞬间的沉默。当一个演员要坐下去或站起来或步出舞台时，戏不应停止。下场台词的最后一个字应该是那个演员正好离开舞台。他应该在说一个词时坐下或在说一个词时站起；如果他必须做个动作，也应该一边说话一边动作，而不是在之前或之后；接尾白要像打板球时接住球再掷回去一样干净利索。这是把握速度和掌握观众的奥秘。这是一项你可以一再将其弃置一旁而取得特殊效果的规则；因为一项技巧性规则总是可以被故意打破的。但是作为一种单凭经验来做的方法它却是非常宝贵的。有一次我观看梅斯菲尔德[1]的一出好戏，被拖长了半个小时并且几乎被演砸

① 梅斯菲尔德（1878～1967），英国诗人、剧作家。

了，因为演员们在讲话之间的沉默中进行舞台动作，他的剧本由格兰维尔-巴克[1] 上演或由他自己上演时却没有发生那种情况。

要记住排练时不应有陌生人在场。有时出于一种权宜之计也会邀请陌生人甚至记者来观看一次所谓的排练；在这种场合下可能发生由导演事先安排的打断，以证实这个场面仅仅是一次排练而已。但是这种打断必须告诉舞台技工人员有关的机械细节。当着陌生人在场不要给演员任何指示；在允许陌生人进入之前要征得每个演员的同意。当然，演员必然要有同样的抑制。一位陌生人是位非专业人员，他来到剧院不是办公务的。排演应该绝对而神圣地保持机密。公开地不负责任地议论排练或者泄露那出戏的构思和计划，都是对舞台成规最严重的失礼行为。

为了回答你对于舞台技巧的诚恳提问，我匆匆地尽我所知一古脑儿把自己的点滴经验体会倒了出来；希望它是明白易懂的，并且对你可能是有用的。

（杜定宇 译）

---

① 格兰维尔-巴克(1877～1946)，英国戏剧演员、导演。

巴　里

巴里（James Matthew Barrie，1860～1937）　英国苏格兰剧作家、小说家。出生于工人家庭。1882年爱丁堡大学毕业，从事新闻工作数年，后开始创作小说和剧本。他的畅销小说《小牧师》1897年改编为剧本上演，首次获得成功。此后，相继写出《可敬的克赖顿》、《彼得·潘》、《亲爱的布鲁特斯》和《玛丽·罗斯》等著名剧本。1913年受封为从男爵。1919～1922年任安德鲁斯大学校长。1928年当选为英国作家协会主席。1930年受聘为爱丁堡大学名誉校长。

白嘴鸦开始筑巢啦

这是一篇旧文章，曾经刊登在《圣詹姆斯报》上。已经过去了很多年，直到今天，我才萌发了写点小评的念头。这件激动人心的往事发生在 1885 年 3 月的一个早上。我们的主人公（我会给他个名字的）提着行李包，包里有个很大的方形木箱。这箱子陪伴他度过了大学时光，还把他的叔叔和哥哥也吸引到了阿伯丁[①]。箱盖里面有块布，至今还在，布上记录着他们的学术成果（都是些了不起的成果）；不过，很可惜，唯独没有他的成果。他满怀闯荡伦敦的抱负，只身来到这个大都会。当目睹文学生涯中最温暖人心的一幕时，他便将那木箱子拖到了圣潘克拉斯的行李寄存处。那里有一架报栏，里面正夹着一份前天晚上的《圣詹姆斯报》，上面赫然印着 8 个花体大字"白嘴鸦开始筑巢啦"。这不是几天前他从邓弗里斯[②] 寄出的那篇文章吗？说得

---

① 阿伯丁，英国苏格兰东北部港市。

② 邓弗里斯，英国苏格兰南部城市。

夸张点，他到伦敦不过一分钟，就净赚了两几尼[1]。对于读者您来说，这也许没什么大不了；不过，要是设身处地想一想，倒还真让人欢欣雀跃呢。我还记得：他坐在木箱上，盯着那则关于白嘴鸦的消息，目不转睛，看了又看。当时，他虽然没把所有的路人都硬拽过来，但也一定恨不得把大家的视线都拉向那个报栏。

这段浪漫的经历已经过去整整45年了。如今再回首时，我也能较为平静的看待。可是，我仍然坚信格林伍德在车站遇见了我，不错，是他对我说："你就叫詹姆斯·艾依[2] 吧。"在下文中，只要我还记得，就一律这么称呼他。

我已经记不得艾依呆坐在木箱上，盯着那两个几尼，傻想了多久。但我记得，木箱子最后还是被拖到了目的地。但愿他进城的时候，可别太神气啦。我可以跟踪他一整天。他和布兰威尔·勃朗特一样，靠地图认识了伦敦，靠双脚认识了距离大英博物馆不远的布卢姆斯伯里区[3]。倘若在以前，他准保急着找旅店和早点铺，可是这回，他东张西望的，只想再发现几处报栏(只有这样，心里才会踏实)。我原以为没指望了，可他居然在格雷酒店街找到了一处，于是把自己的文章读了一遍又一遍。也就在给他带来好运的这条大街上(他一直这么认为)，他像一个得胜回朝的将军，沾沾自

---

① 几尼，亦畿尼，指1663年英国发行的一种金币，等于21先令，1813年停止流通；后仅指等于21先令即1.05英镑的币值单位，常用于规定费用、价格等。

② 艾依，系anonym(笔名，无名氏)之汉译简写形式。

③ 布卢姆斯伯里区，伦敦一区名，20世纪初曾为文化艺术中心。

喜地吃了顿早饭；吃的什么我忘了，但可以肯定白嘴鸦是主菜。

头一天的其他活动，他全照在家预定的计划逐一安排。扣好上衣，提防扒手。有一次，他想找客栈，一不留神跑进了一家饭店。突然，外面的门"呼"的一声关上了，只见一个穿着黑绸衫的大个子顺着楼梯，一步一步向他逼近。他吓得半死，拔腿就跑。最后，总算在吉尔福德街找到了暂时的住处。一进房间，他就把全部的行李一古脑儿的往桌上扔，这是一张六角手风琴一般大小、可以折叠的书桌。然后，他出了客栈，跑回那条令他倍感亲切的格雷酒店街，买了一顶帽子。他还买了一小瓶墨水，想在这个大都会里一展身手。其实，还没到中午，他就展纸拈笔忙开了。除了在圣潘克拉斯坐在木箱上发呆那次，他这个人从来不会头脑发昏。尽管他无法预知在他的第二篇文章被采纳以前，他还得经受 14 次退稿的打击，不过，他很清楚前面的路并不好走。当然，帽子全是为了向格林伍德表示敬意才买的。他知道不戴礼帽去见一位大编辑是不成体统的。所以，每隔几个礼拜，他都会为此戴一次帽子，自始至终，不敢懈怠。帽子并不合适（直到现在，他还不清楚该戴多大的帽子），顶在头上，倒还有八成新。有时在来去圣詹姆斯报社的路上，他一停下脚步，帽子就"倏——"的落到地上。不过，他还是很迷信这顶帽子的。舰队街[①]上有一则美谈：据说为了祈求好运，他在客栈里写第二篇文章的时候，还把大礼帽戴在头上呢。

---

① 舰队街，伦敦一街名，以报馆集中著称。

眼下，他正穿过繁华的吉尔福德街，来到幽僻的格伦维尔街。在吉尔福德街上，他昂首阔步，决不会停下来，告诉身边的小姐，每天只吃一顿饭的人才算得上是真正的巨人。而在这条格伦维尔街上，今后的数月中，我们将时常看到他花两便士买下四个难以下咽的小面包，装在纸袋里，津津有味的吃着。这样的晚餐当然很寒酸，不过，千万别以为他会饿着肚子上床。他有从家里带来的果酱和其他美味，还有很多面包、奶酪、茶叶和街上的烤白薯(每逢节日，还会抹上香喷喷的佐料，精美得叫人不忍心动刀叉)。他在格伦维尔街断断续续的住了几年(现在，那间房子富丽堂皇，已是今非昔比)，有时也住豪华公寓(一切视经济状况而定)。但初来伦敦时，他的住房缩在楼道口，比钢琴盖也大不了多少；只是因为有扇门，这才勉强称之为房间。正对房间，两三码开外便是一堵白墙。有时在屋里闷得慌，站在窗口，居然能把近处那棵树上的叶子数得一清二楚。我说过，作为一个苏格兰人，他总是有足够的食物，然而也还是在这间屋子里，他焦躁不安，忍受着煎熬，渴望有第二篇、第三篇稿子被录用。他也希望结识几个像他那样的"艾依"兄弟。

(刘志刚 译)

卡莱尔印象

后来，手头宽裕了，父亲如愿畅游了一次伦敦城。

(父亲读《圣经》时那种虔诚的态度，布道坛上的牧师没人能比。)进城后，我俩一起寻找的第一个去处，既非西敏寺[1]也不是伦敦塔[2]，而是位于奇尼路上的卡莱尔[3]故居。在我们苏格兰老家，卡莱尔可是个响当当的人物，知名度仅次于彭斯[4]。早在我们的艾侬搬到格伦维尔街之前，卡莱尔就以不同的面目在《圣詹姆斯报》上频频露面。当然啦，这并不奇怪。我至今还能回忆起在爱丁堡[5] 的那些日子。当时，我醉心于模仿卡莱尔的文笔，正好比鹦鹉学舌、照猫画虎。而实际上，他也是我唯一模仿过的作家。我曾经偏爱 R.L.A 的风格；但这也令我沮丧。我有过一个幼稚的想法(这想法我也遗传给了艾侬)，以为一言以蔽之，风格就是指个人描绘心灵图景的独特手法。当然，严密的定义要远比这个复杂得多。然而，因为遗传的缘故，艾侬还是继承了我对卡莱尔的那一点敬畏和景仰。正因为如此，所以我很惊讶，在最初几篇研究这位大师的论文中，他居然显出谈笑风生、满不在乎的样子。

我在邓弗里斯念书的时候，时常看见卡莱尔披件风衣，戴顶宽边帽，拄着拐杖在乡间小路上徘徊。这是多么孤苦的一颗心灵啊；就连孩子都能看出来。他是

① 西敏寺，伦敦著名教堂，是英国国王加冕和著名人物下葬之所在。

② 伦敦塔，英国伦敦泰晤士河北岸的一组建筑物，原为一古堡，曾先后充作王宫和监狱，现已辟为兵器库及博物馆。

③ 卡莱尔(1795－1881)，苏格兰散文作家和历史学家。

④ 彭斯(1759－1796)，苏格兰诗人，主要用苏格兰方言写诗。

⑤ 爱丁堡，英国苏格兰东南部城市，苏格兰首府。

去看望退休在家的姐夫艾特肯博士。每次遇见他，我都脱帽表示敬意。我敢说这样的致敬足有50次之多，可是每次他都视而不见。有一回，我眼看他慢慢走近，便一把抱起我的小侄女，快跑上去，心想这样她将来就有机会夸耀自己触摸过伟人卡莱尔啦。我跑到他面前，一伸手就可以触摸到他，然而刹那间，我的勇气全没了，只好眼睁睁地看着跟他擦肩而过。也许，他把我当作追星族了，以为我企图用投石问路一类的雕虫小技，骗他开开金口、说上一字半句。不过，就算遇到这种情况，他也只是举起拐杖、指指路口，然后便一声不吭地走开了。

这些都是多年以前的云烟往事。不晓得如今的游客是否还会远道而来，参观这距离邓弗里斯不远、埃克菲城内的卡莱尔诞生地。在我童年时，那里总是门庭若市，很热闹的。记得当时甚至还有个美国牧师十分虔敬地啜饮了几口污浊的溪水、拣了块石头，当作圣物，包在手绢里呢。至于卡莱尔的哥哥詹姆斯，我在埃克菲城以及他儿子的普里斯兰农庄也有所见闻。他比托马斯矮，长得也不像他儿子说的那样酷似弟弟，不过，倒是一样的目光如炬、须发蓬松、线条粗硬。第一次遇见詹姆斯·卡莱尔，发觉他比较健谈（要知道，他们这类人大都跟卡莱尔一样沉默寡言）。他用浓重的喉音对我说："瞧你大惊小怪的。你猜我念书的时候是个什么情况？我9岁那年，有一天，老师考我应对技巧。我回答时，只是因为直说"我认为"而没有文绉绉地说"依我之见"，就被他一拳打翻在地，又揪起耳朵，往课桌上撞。之后，我奔出教室，一气之下倒在布满荆棘的

树篱下，整整三天都没站起来。"对于9岁的孩子而言，三天或许相当漫长，但你知道的，卡莱尔一家人全都是怪物。在邻居那里，他们的名声并不太好；谁都看不惯他们一家人在壁炉旁边相互模仿、逗乐取笑的情景。我年轻的时候，仍有些耄耋老人能回忆起卡莱尔家通红的炉火、冷峭的脸色和激烈的争论。"别指望我夸奖这一家人"，不止一个老人这么说过；然而，他们自己的谈吐里就显然多少带些卡莱尔式的幽默。他们常跟卡莱尔搭讪，看他今天究竟是和颜悦色呢，还是准备把他们臭骂一通。我有个亲戚在小镇上做买卖。他有个众所周知的怪癖——站在门口，若有所思地挠胳膊肘。有一天，他提了个怪问题："卡莱尔先生，您说人这一辈子干什么事情最开心、最快活？"像往常一样，卡莱尔沉思了片刻，答道："哪儿痒就往哪儿挠。"其实，他用了一个比"痒"更生动的字眼，可惜只有苏格兰人才听得懂。

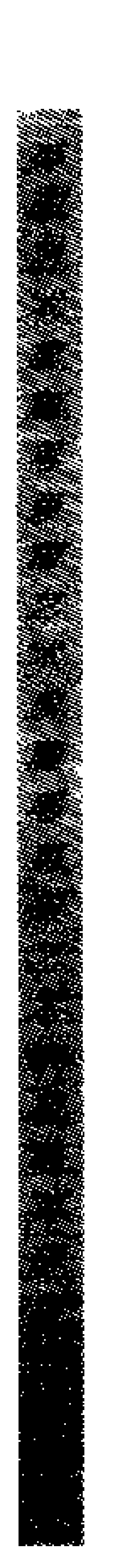
（刘志刚 译）

告别礼帽

帽子的故事说完啦。如果您还不算迟钝的话，恐怕就不用我告诉你为什么了吧。一旦有了银行账户，就不再需要礼帽了。作为自由撰稿人，要想在伦敦出出风头，二者之中，必居其一。而那些狂妄的家伙则往往想鱼和熊掌兼得。至少我是这么认为的。从那以后，我虽然还去看望格林伍德先生，但已经改戴宽边浅

顶的毡帽了。我感谢帽子给我带来的一切，不过，当我把帽子放回久违的木箱时，又仿佛如释重负，感觉异常的轻松。艾依再次戴上礼帽，对于他在圣潘克拉斯等候的那个后来者而言，确是一个良好的祝愿。1907年，在一次纪念格林伍德先生的盛大晚宴上，我提到过这一点(见下文)。考虑到当时的场合，我最后一次以艾依的身份出现：

我不敢公开说我多么敬爱格林伍德先生。是他造就了我。我的一切差不多都是他给的。来伦敦的那天，为了给他留下个好印象，我特意买了我一生中的第一顶礼帽。当时，每隔一段时间，我都会去一次圣詹姆斯报社；只有那个时候，我才戴上礼帽，希望能引起他的注意。有人说他不用钢笔尖戳通雪茄，就点不着烟，还说他尤其偏爱用钢笔尖。我不知道他的近邻莫利先生、阿斯奎斯先生和克鲁勋爵今晚是否也带着钢笔。如果带来的话，恐怕又要变得面目全非了。鄙人只是个自由撰稿人，但有幸在那家报社当过下手。格林伍德先生的雪茄烟也把我的注意力转移到了吸烟上。当时我并不抽烟，也讨厌别人抽。我的任务只是注意观察先生的弱点和短处，所以就抓住那个话题不放，大肆发挥了一番。我写过很多有关我的情人“尼古丁”(其实更是先生的情人)的文章，最后索性将之集结成册，交给了出版社。多年以后，当我读到那本书，不禁为其中光鲜的烟草插画赞叹不已。假如让我写一本《伦敦导游》的话，我一



定会在格林伍德的名字前面加上三颗星。像我这样的无名小辈，简直可以排成一条长龙，戴上各自的第一顶礼帽——我们称之为格林伍德礼帽——逐一上前向先生致敬。今晚，为了纪念我们的恩师和伯乐，我们要摘下所有戴过的帽子。不过，格林伍德先生，您可知道正是这些一生中的第一顶礼帽使我们敬爱您、感谢您。如今，帽子虽然破旧了，但我们对您的崇敬之情将天长地久、永不更改。

（刘志刚 译）

比尔博姆

比尔博姆（Max Beerbohm，1872～1956）　英国漫画家和作家。出生于伦敦。先后就学于查特豪斯公立学校和牛津大学默顿学院。他在两地求学期间，就已在漫画和文学创作中表现出了运用讽刺的才能。所作漫画和游戏诗文刻画当代名流趾高气扬、装模作样和愚蠢可笑的神态入木三分。萧伯纳称之为“无人可比的麦克斯”。1896年出版第一部画集《二十五个绅士的漫画》和第一部文集《比尔博姆作品集》。1898年继萧伯纳为《星期六评论》戏剧评论员。他的漫画主要有《诗人角》、《罗塞蒂和他的圈子》等，虽然极尽嘲讽之能事，但还是保持了君子风度，并无意中伤他人。1939年受封为爵士。

送　别

我对送别并不在行。对我来说做好它是世界上最难的事之一，也许对你也是如此。

送一个朋友从滑铁卢车站到沃克斯霍尔应该是最简单不过的了，可我们从来都不必去表演那种微不足道的小技。只有当一个朋友要去长途旅行，或要有很长一段时间不在我们身边，我们才会出现在火车站上。朋友越亲密，旅途越长，自然不在身边的时间也越长，我们就会出现得越早，也就失败得越可悲。这种场合越是庄重，我们的感情越深，结果也越是令人失望。

在房间里，甚至是在门前的台阶上，我们都能名副其实地举行告别仪式。我们能在脸上表现出我们真正的悲伤来。我们也不会说不出话来。无论是送行的，还是被送的，都不会笨嘴拙舌、欲言又止。我们亲密的纽带没有被折断。这种离别是最理想的。那么，为什么不就此分别呢？要离去的朋友总是恳求我们第二天早晨不必麻烦去火车站。而我们也总是对这些恳求充耳不闻，因为知道这不是真心话。如果我们按他们的

话去做了，那么要离去的朋友肯定会觉得我们奇怪。除此之外，他们也的确想再见到我们。那个愿望是应得到衷心酬答的。于是，我们便义不容辞地出现了。然后，然后，出现了多深的鸿沟啊！我们伸开双臂，徒劳地想跃过它。我们之间完全失去了联系。根本没什么可说的。我们互相瞪着对方，就好像是不会说话的动物盯着人看那样。我们“没话找话”——那些废话呀！我们知道这些朋友是隔夜我们告别过的那些。他们也知道我们没有变化。而表面上，一切都变了；这种状态是那么紧张，我们只盼望着列车员能赶紧吹响他的哨子，结束这场滑稽戏。

上星期一个寒冷的灰蒙蒙的早晨，我按时出现在尤斯顿车站，送别一位即将出发赴美的老朋友。

隔夜，我们已经为他开了一个告别宴会，在宴会上离愁交织着欢乐。他也许几年内都不会回来。我们中有些人也许就此再也看不到他了。我们正视将来的阴影，因而欢庆过去的好时光。我们一面为失去我们的客人而悲伤，一面又为能结识他而感激不尽，这两种情感都表露无遗。这真是个完美的告别。

而现在，我们在站台上，神情僵硬，各怀心事；嵌在车箱玻璃窗框上的是我们朋友的脸。可那是个陌生人的脸——一个急于取悦，富有吸引力的陌生人，一个尴尬的陌生人。“你东西都带齐了吗？”我们中有人打破沉默，问道。“是，都带齐了。”他重复道，嘴上郑重其事，脑子里却空空如也。我说，“你得在火车上吃午饭了。”虽然已经不止一次有人作过这样的预言了。“啊，是啊。”他确信地说，又加上一句火车会直接开往利物

浦。这个事实好像怪事一般地触动了我们。我们互相交换了一下眼色。“它不在克鲁停一下吗?”一个人问道。“不。”我们的老朋友很简单地答了一句。他看上去不太高兴。长时间的停顿。一个人点着头,带着一副装出来的笑脸对旅行者说,“好啊!”这点头、微笑、毫无意义的单音节词都得到了一丝不苟的回报。接下来的停顿被一个朋友的一阵咳嗽声打断了。那明摆着是假咳嗽,可是对捱时间很有用处。站台上的熙熙攘攘并未减退。没有任何迹象表明火车要开。解脱的时刻——我们的,朋友的——还未到来。

我游移的眼光落在一个肥胖的中年男子身上,他正热切地从站台向我们旁边隔开一个的窗户里的年轻女士走去。他英俊的侧影使我有模模糊糊似曾相识的感觉。那位年轻女士很明显是个美国人,而他则显然是个英国人;不然我就会从他那富于感染力的神态里猜测他是她的父亲。我希望我能听见他在说什么。我肯定他在给她最好的建议;那凝视中流露出的拳拳之意真是动人。当他发布最后指令时,看上去很有魅力。甚至连我站的地方,都能感受到他的吸引力。连那吸引力,都和侧影一样,让我似曾相识。我在哪儿见过他呢?

一下子我想起来了。那人叫休伯特·拉·罗斯。可是和我最后一次看到他时相比,他的变化有多大啊?那还是七八年前,在斯特兰。当时没人雇他(像往常一样),他向我借了半个克朗。借东西给他好像是他的特权。他总是那么有魅力,可为什么他的魅力没有让他在伦敦的舞台上获得成功对我来说却总是个谜。他是

个出色的演员，一个举止得体的人。可是，像他的其他同行一样，休伯斯·拉·罗斯(我当然没有用他那个众所周知的真名)无精打采地漂泊到了外省；而我，则像每个其他人一样，不再记着他了。

这么多年后，在尤斯顿的站台上看见他，一副发了迹的殷实人派头，着实让人奇怪。不仅是因为他身上的那些肥肉，也因为他的衣着，让人难以辨认。在过去的日子里，仿毛大衣如同胡子拉碴的下巴一样，是他身上不可或缺的一部分。可现在，他的打扮是华而不奢，素而有度的典范，吸引，而不是招引别人对它的注意力。他看上去像个银行家。任何人都可以因为有他送行而感到骄傲。

"请，靠后站！"火车就要启动了。我向我的朋友挥手告别。拉·罗斯没有向后站。他站着双手紧握着那位年轻美国人的双手。"先生，请，向后站！"他听从了劝告，却又一次快步上前跟她轻声说了最后几句话。我想她的眼里一定含着眼泪。最后，当火车消失在视线之中，他转过脸，眼里噙满了泪水。可是，一见到我，他却显得非常高兴，他问我这几年躲到哪儿去了，同时又还我半克朗，好像他昨天刚借的一样。他拉着我的手，和我慢慢沿着站台走着，还高兴地告诉我他每个星期六都读我写的戏剧评论。

作为回报，我告诉他，观众是多么地想念他。"啊，是啊，"他说，"现在我再也不在舞台上演戏了。"他在"舞台"一词上特别强调了一下。于是我问他，那他现在在哪儿演戏。"在车站月台上。"他回答。"你的意思是，"我说，"你在音乐会上朗诵吗？"他微笑了一下。

“这个，”他轻声说，一边用手杖敲打着地面，“这就是我指的站台。”是来路不明的发迹使他精神错乱了吗？我请求他说清楚一些。

“我想，”他说着同时，为我点燃了递过来的雪茄，“你是来为一位朋友送行吧？”我表示赞同。他问我认为他在干什么。我说我看见他在做同样的事。“不，”他神色黯淡地说，“那位女士不是我的朋友。今天早上不到半小时前，就在这儿，我是第一次看见她。”他又用手杖敲了一下站台。

我得承认我给搞糊涂了。他笑了。“你也许，”他说，“听说过盎格鲁—美利坚社会办事处吧？”我说没有。他对我解释在每年成千上万途经英国的美国人里，有许多人没有英国朋友。在以前，他们习惯带介绍信来。可是英国人是那么不好客，以至于那些信连信纸都不如。“于是，”拉·罗斯说，“盎—美社办便满足了人们长期感觉到的不足。”美国人很喜欢交际，他们大多数人有足够的钱花。盎—美社办便为他们提供英国朋友。费用的百分之五十付给了雇来的朋友，其余百分之五十由盎—美社办保留。哈，我可不是导演。如果我是，我就真会是个有钱人了。我只是个被雇来的人。可即便如此，我也干得很好。我是送别员中的一名。”

我再次请他说明一下。“许多美国人，”他说，“出不起钱，在英国找能保持长期联系的朋友。可他们能出得起钱请人送行。一个单身旅行者，费用只要 5 镑(25 美元)，两人或两人以上的团体要 8 镑(40 美元)。他们把钱汇到办事处，附上出发的日期，以及送别员能

在站台上凭此认出他们的特征。然后——他们就有人送别了。”

“可那值吗?”我问道。“当然值,”拉·罗斯说,“那使他们不会产生郁郁寡欢的感觉。为他们赢得列车员的尊敬。也使他们不会被其他乘客看不起——那些要上船的乘客。那给他们带来整个旅程的立足点。除此之外,它本身也是十足的乐趣。你看见我送别那位年轻女士。你不觉得我干得很漂亮吗?”“漂亮,”我承认,“我很羡慕你,而我站在那儿——”“是的,我能想象。你站在那儿,拙手笨脚,茫然地注视着你的朋友,拼命寻找话题。我知道,那也是我在学习、进入这一行以前的样子。我也不是说我已经做得完美了。在站台上,我仍然惶惶不安。已如你自己已经发现了的那样,火车站是所有舞台中最难在上面表演的一个。”“可是,”我不满地说,“我不是在尽量表演,我真的感觉到了那种感情。”“我也是,我的孩子,”拉·罗斯说,“你不能不带一点儿感情去表演。那个叫什么名字的,法国人——狄德罗,是——说你能够;可他知道些什么?你难道不看见火车开动时我眼里的热泪吗?我可没强迫它们流下来。我告诉你我被打动了。我敢说,你也是。可你挤不出一滴眼泪来证明。你不能表达你的感情。用别的话说,你不会演戏。无论如何,”他善意地加上一句,“在火车站上不行。”“教教我吧!”我叫道。他若有所思地看着我。“好吧,”他最后说,“送别的季节已经过了。是的,我会给你上一课。我手里已经有好多学生了,不过,是的,”他说,一边查看了一下装帧华丽的笔记本,“星期二和星期

五我可以给你一小时。"

我承认,他的学费确实很高。可是我并不吝惜这笔投资。

(邹　舒　译)

克雷格

克雷格（Edward Gordon Craig，1872～1966） 英国演员、舞台设计师和戏剧理论家。其母艾伦·特里是著名演员，他自幼在戏剧环境中长大，17岁首次登台演出。曾扮演多种角色，如罗密欧、凯西奥、哈姆雷特、洛伦佐、马尔康等。丰富的舞台实践形成其独特的舞台审美观。他一方面演戏一方面着手研究舞台设计，最终成为一名出色的舞台设计师，他那简练的布景和演出风格受到欧洲戏剧界的赞赏。他十分强调戏剧艺术的整体性，提倡舞台设计的象征手法和简练形式，注重舞台灯光和色彩在演出中的作用；他主张导演具有绝对权威性，演出中的一切因素的调动，都要服从导演的意志。克雷格的主要著作有《走向新型的舞台》和《舞台在前进》等。1908年首创世界上第一份戏剧杂志《假面具》。

写实主义与演员

如果你要问我是否认为表演中的写实主义就是对人类本性的一种直率表现，我的回答是肯定的。写实主义确实是直率地再现人类本性。现代作家和画家们通过他们所写所画的事物并且通过他们描写和描绘事物的方法证实了这一点。

由于写实主义者们试图用如此率直的手法表现大自然(他们称这种率直为真实，而率直一般还近似于粗野)，还由于这种率直既不是果，也不是花，而只是一种新的生长物的根茎，所以我相信演员决不会要求像今天作家和画家所具有的那种自由，说他可以用他所掌握的一切精确细节使这些粗野的东西呈现出“假装的表现”。

我想不起有哪个演员如此缺乏理智，会像现代写实主义者在文学和绘画所表现的那样，企望以生活的逼真去表现死亡的瞬间，或者像这些同样率直而又十分盲目的倡导者们那样去表现爱的瞬间。

写实主义者们可能声称，他们并不十分关心他们所处理的题材本身，而是更关心他们用以处理这些题

材的方式。如果真是这样，那么，写实主义者所关心的只是些丑恶或粗野的东西，并且总是关心那些被理想主义者已经花费许多心思去遮掩的东西，这岂不是一件天大的怪事？

你忘记向我提出的问题是，公众是否允许演员像理想主义和写实主义作家以某种方式赢得的表现权利那样，去表现同样的感情和同样的插曲。

图画、言词与生动的、富有生活气息的现实之间有何区别？甚至连站票观众或廉价票观众也能感觉到这种不同，并且会不允许演员像弥尔顿[①] 和拉伯雷[②] 那样去表现事物。那么，对于不仅不允许演员具有作家和画家所享受的自由并且实际上也不允许他们具有那样的特权，难道还有任何可怀疑之处吗？

写实主义是给予无辨别能力者的一种庸俗的表达手段。从而我们就有了这样一首聪明的歌："美即真，真即美——这是你在人世间所知道的一切，也是你需要知道的一切。"人们一直听到这种缺乏辨别力者的嘶叫声："美即写实主义，写实主义即美——这就是我在人世间所知道的一切，也是我愿意知道的一切，难道你不知道！"

区别全在于爱好的问题。热爱尘世生活的人看到处处都是美的。他是一个造物主，凭借他的知识将不完善的东西改变成完善的东西。他能医治瘸子和病人，能给消沉的人注入勇气，他甚至还学会使盲人复明。艺术家总是拥有力量的，在我看来，艺术家统治着这个尘世。

---

① 弥尔顿(1608 ~ 1674)，英国诗人。

② 拉伯雷(约 1483 ~ 1553)，法国作家。

很可能，写实主义也许在一个时期可以投合公众的心意，而在另一个时期可能就不行。公众并不关心探索知识；是的，甚至不关心贤人哲士的智慧，而智慧则是日常生活中真理的简单元素，它是人们看不见的到处都一直存在的东西。公众关心的是追求金钱——关心金钱所能带来的巨大而残忍的报复力量——那种力量就像一位贵妇人，当一次轻拂显得过少时，她就会握握手；那种力量又像一位绅士赐给"穷叫化子"10个英镑一样；并且，那种力量在仅仅爱情就足够时它还会给予一点施舍。只要公众是由这个极吝啬卑劣的阶级组成的——吝啬使他们不愿给予全部而只给予一半或四分之三——他们就只会去爱他们的写实主义，而这种写实主义也正是艺术家的不足和平庸之处。

无论如何，没有什么需要引起戏迷们焦急不安的东西；他们不需要感到压抑；他们可能感到愤怒，如果你想说的话，但不会感到压抑，一点也不；因为热爱美厌恶写实主义的观众是很有限的，在大约600万观众中他们只是极少数。他们分布在世界的各个地方。他们很少进现代剧场看戏，即使有过的话。这正是我热爱他们并尝试团结他们的原因。

（杜定宇 译）

露 天 剧 场

在我看来，剧场艺术几乎一直在渴望成为"自然

的"，并且剧作家、演员和绘景师们几乎也一直在努力使自己从"剧场性"中解脱出来。甚至在18世纪，那时虽然大部分人均以浮华的外表和富丽的矫揉造作而洋洋自得，但也似乎有一位大师试图使一切事物重新变得"自然"；可是，莫里哀的剧作在我们今天看来却是不自然的，并且它们那种古老的表现方式给人一种十分虚假的印象。

不止一个世纪而是许多世纪，人们曾给他们挑选出来的剧作家戴上桂冠，说他比其同伴剧作家更为"自然"。然而莎士比亚的剧作并不再使我们感到是"自然的"了；甚至连罗伯逊[①]及其剧作《特权的社会》和《我们的》今天看起来也已过时并且有点虚假了，而它们在几年前还被看作是非常自然的，它们的表现风格也与生活十分相似。

还有一些人竟然说阿瑟·平内罗[②]爵士的早期剧作和萧伯纳先生的晚期剧作也已变成矫揉造作的东西了。

绘景也是如此。100年前克拉克森·斯坦菲尔德[③]在英国是画布景的，他绘的布景以其"自然的"而貌使评论家们感到吃惊；同样，当评论家们看到了德·卢特伯格[④]的作品之后也是如此。很快他们又把斯坦菲尔德看作是不自然的，因为老特尔宾提供给他们的绘

---

① 罗伯逊(1829~1871)，英国剧作家。

② 平内罗(1855~1934)，英国剧作家。

③ 斯坦菲尔德(1793~1867)，英国画家。

④ 卢特伯格(1740~1812)，法国画家。

景，他们断言说那就是大自然本身；但是他们话犹未了就自食其言，将特尔宾抛置一边，又在霍斯·克雷文的作品中发现了真正的大自然，不久又抛开克雷文去推崇哈克，说他"最终为我们绘出了大自然"。

表演中的情况也并不比这好。肯布尔家族① 以及他们那夸张的矫揉造作不得不让位给埃德蒙·基恩②，此后的 30 年间基恩并没有被看作是自然的，因为不正是麦克里迪③要"更为自然"吗？但是在不多几年的时间里当亨利·欧文出现后，所有这些演员在我们看来都显得夸张造作和扭怩作态了。而现在与安托万④ 的自然表演相比之下，我们又说欧文的表演是矫揉造作的了。批评家们惊呼安托万的表演"简直就是自然本身"，但是不久，与斯坦尼斯拉夫斯基⑤的表演比较，安托万的自然的表演又要变成是矫揉造作的了。

那么，上述这些"自然"的种种表现是怎么回事呢？

我发现它们个个只不过是一种新的矫揉造作的例证而已——自然主义的矫揉造作。

剧作家、演员和布景艺术家都被一种符咒给镇住了——你记得《睡美人》的故事吗？——只有把符咒破了他们才能醒来。破这种符咒会既非常困难，又十分容易——对那种生来就昏睡不醒的人就很困难，而对那些

① 肯布尔家族，英国 18～19 世纪著名的演员世家。
② 基恩（1787～1833），英国演员。
③ 麦克里迪（1793～1873），英国演员
④ 安托万（1858～1943），法国导演、演员、理论家。
⑤ 斯坦尼斯拉夫斯基（1863～1938），俄罗斯导演、演员、戏剧理论家。

生来就清醒的人又非常容易。但是毫无疑问，只有破除掉这个符咒，把它全部彻底地毁掉，否则，欧洲舞台上的所有剧作、表演和布景必将仍然是剧场性的[①]。

我认为我能暗示你们，打破这个笼罩于欧洲剧坛的符咒的时刻尚未到来；况且，这里我的目的是向你们提出一个问题，而不是回答问题。也许你们还要牢记，我向你们提问题时并没有想到那个称作"实践性"的东西，因而回答也必然是以同样的精神作出的。人总是有一种非常自然的欲望（生来就小心谨慎），想把事情置于实际可行的基础之上，当我们讨论到经济或保健这类问题时，也必然是尽可能做到实际可行。

但是，在我们所讨论的问题超越了那个范围，当我们进而讨论诸如艺术或哲学这类有关精神的问题时，我们也许会把它们作为其应得的一种理想方式加以考虑；过些时候我们会返回到实际中来并尝试将它们加以象征化表现。我的问题是这样的：

你们认为露天剧场是个能向人们提供我们称之为"剧场艺术"的合适地方吗？或者你们认为有屋顶的剧场更合适些？前者可为我们提供自然的条件，后者则向我们提供人工的条件。

（杜定宇 译）

---

① 这里我们不得不承认，在"剧场性"的美妙而时髦的矫揉造作中存在有某种魅力（这是我们从《圣经》中谈到的浪漫文学的本质和反映……）。我们大多数人都喜爱这种假装的游戏，欣赏人们涂脂抹粉，装饰打扮；但是我们在剧场里工作的所有的人，从首都的头牌演员到外省剧场里的催场人，全都衷心渴望用大自然的全部精神来占领剧场——这个我们大家所热爱的家。

象征手法

象征手法[1]确实是十分恰当的；它是合情合理、有条不紊的，并且已被广泛应用。如果我们所说的"剧场性"是指某些浮华的东西，那么象征手法就不能称作是剧场性的；然而如果将其艺术归入美术范畴的话，那么象征手法正是剧场艺术的精髓。

象征手法没有什么可怕，它自身就是精致微妙的；它十分容易理解，从农夫、水手直到国王和身居高位的人们都能理解它。有些人害怕象征手法，但很难说是什么原因；这些人有时变得很气愤，并暗示他们所以不喜欢象征手法是因为其中有些不健康的和有害的东西。他们提出的理由是"我们生活在一个现实主义的时代"。但是他们无法解释为何他们使用象征符号来对我们说这番话，也无法解释他们在整个生活中为何都利用这同一个他们感到如此难以理解的东西。

因为象征手法不仅是一切艺术的根基，并且也是全部生活的根基，只有通过象征的手段生活对我们才变得是可能的；我们无时无刻不在使用它们。

字母表上的字母是象征，天天都被具有社会性的人类使用着。数字是象征，化学和数学在使用它们。

① 按照韦氏词典解释，象征是思想的有形标志；象征手法，是对象征物的系统运用。

世上所有的钱币都是象征物，商人信赖它们。国王的王冠和权杖、教皇的三重冕也都是象征。诗人、画家、建筑家和雕塑家的作品充满了象征手法；中国人、埃及人、希腊人、罗马人以及君士坦丁时代以来的现代艺术家都理解和重视象征。音乐只有通过使用象征才变得可以理解，而且音乐的本质就是象征性的。一切致敬和告别形式都是象征性的，都运用象征，对死人表示爱慕之情的最后行动就是为他们竖立一个象征标志。

我想不会有人会同象征手法争吵，也不会有人怕它。

1910年

（杜定宇 译）

毛　姆

毛姆(William Somerset Maugham,1874～1965)　英国剧作家和作家。出生于巴黎。自幼父母早逝,由伯父接回英国进入寄宿学校。曾在法、英、德等国受过教育。他在英国取得外科医师资格,但他弃医从文,以一个剧作家的身份崭露头角,创作了近30部剧本,其中最著名的剧本是《圈子》。他的喜剧一般都以家庭、婚姻、爱情中的波折为主题,给当时上流社会描绘了一幅幅风俗画。1933年后致力于小说创作,先后有三十多部长篇和短篇小说集问世。他周游世界,几乎走遍天涯海角,写了不少游记,其中以《在中国的屏风上》(1922)和《客厅里的绅士》(1930)最为著名。他的不少作品有浓郁的异国情调,很受读者欢迎。1954年,被英国女王授予"荣誉侍从"的称号,成为皇家文学会的会员。

明晰、简洁和悦耳

我从来就对要求读者花大力气才能明白他意思的作者缺乏耐心。只要翻翻伟大哲学家们的著作，就可以看到，明晰地表达最微妙的思想是可能的。也许你会发现要理解休谟[①] 的思想非常困难，要是你没有受过一点儿哲学方面的训练，那它其中蕴含的意思则无疑会从你身边溜走；可是没有一个受过教育的人会看不懂每句句子的意思。很少有人能把英语的文章写得比贝克莱[②] 更优美。你会发现作者有两种类型的含糊不清。第一种是因为疏忽大意，第二种则是由于固执任性。人们常常把文章写得很含糊，因为他们从来没有费功夫去学习如何写得清楚。你会经常在现代哲学家、科学家，甚至文学评论家中发现这种含混不清。这的确是件怪事。你一定认为花费毕生精力致力于伟大文学著作研究的人应该带着对优美语言足够的敏感

---

① 休谟，苏格兰哲学家及历史学家。

② 贝克莱，爱尔兰主教及哲学家。

来写作,或者假使不够优美,至少,也该清晰地来写作。然而,你会看到在他们的作品中,你不得不对着一个又一个的句子读上一遍又一遍来弄清它们的意思。经常是你只能对它们进行猜测,因为作者没有说明他们究竟想要表达的是什么意思。

另一个导致含糊不清的原因在于作者本身无法确定自己的意图。对他想说的他只有个模糊的印象,而由于智力太低或是懒惰成性,他无法把它恰如其分地在头脑中系统地阐明,这样他无法为这么一个含混的概念找到精确的表达方式就很自然了。这在很大程度上是因为作者是边写边想,而不是在写作前进行构思。思想产生于笔端。这种缺陷,事实上它也是作者必须时刻戒备的一种危险,一种存在于写作世界里的一种魔力。用有形的文字表达后获得了具体的内容,但随后它又妨碍了自身意义的阐明。可是含糊会很容易和固执己见合为一体。一些思路不清的作者倾向于认为他们的思想比乍看之下要精辟得多。他们沾沾自喜地认为,他们的思想太深奥,无法通俗易懂清楚地表达,这样,他们自然就会认为,过失在于他们的头脑缺乏精确思维的能力。这又是书面语言的魔力在作怪。你很容易说服自己你读不明白的那个词比你读懂的那个要蕴含更多的意思。在起先对事物的意义模糊不清时,先留神注意,然后就能发现隐含在字面意义之后的奇特的意蕴。还有一种故弄玄虚的晦涩,装出一副孤芳自赏的贵族派头。作者把意思裹在神秘的外衣里,好像凡夫俗子无法理解。他的心灵是一座神秘园,出类拔萃者只有克服了一系列危险的障碍才能进入。然而

这种含糊不清不仅自命不凡，而且目光短浅。因为时间总在玩着它的鬼把戏。如果文章的意义贫乏，而时间又使它退化为一堆废话，那么没有人再会想到去读它。这就是那些为阿波利耐[1]的榜样所诱惑的法国作家学术作品的命运。然而有时，一束犀利冰冷的光芒会投射到那些看似深奥的作品上，于是事实被揭开，这些歪曲的语言不过是掩盖了贫瘠的思想。现在马拉梅[2]的诗很少有含糊不清的了，但是，人们不难发现他的思想单调，缺乏创造力；他的有些诗歌用词很美，素材却是那个时代的陈旧格调。

简洁并不是像明晰一样有明显的长处。我以它为目标因为我没有写华美文章的天分。在这个限度下，我还是能对别人华美的文章表示敬意，虽然我觉得它的篇幅长得令人难以消化。读鲁斯金时，头一页我还满心愉悦，可读到第20页，厌倦之意便油然而生了。周而复始的掉尾句，堂皇的短语，饱含诗意的名词，让句子华丽而有分量的从句，那雄伟的气势就像海洋里的一浪高过一浪；无疑所有这些都是令人鼓舞的。于是，字词串在一起，像音乐一样传入耳际。这种感染力是感观上的而不是智力上的，而那美妙的乐声让你轻易地得出这么个结论，就是不必费力去搞清楚意思。然而文字生性专横，它们为自己的意思而存在，如果你不会对那些加以注意，那你就什么也不必注意了。你

---

① 阿波利耐，法国诗人，他的诗标志着现代诗在诗体和格律上的第一次解放。

② 马拉梅，法国诗人。

的头脑徘徊了，这种写作要求适合它的主题，以庄严的笔调叙述琐屑之事无疑是不得体的。没有人能比托马斯·布朗[①] 爵士用这种方式进行写作获得更大的成功，而即便这样他也不是总能避开这个陷阱的。在《墓葬》一文的最后一章，人类的命运这一主题与奇伟瑰丽的语言风格水乳交融，在此这位诺里奇的医生创造了一种文学史上无人超越的散文；而当他用同样华丽的手法来形容坟墓里的发现时，那效果（至少就我的品味而言）就差多了。当一个现代作者夸张地告诉你无论如何一个雏妓应该蹦蹦跳跳地和一个年轻人上床时，你一定会感到恶心。

不过，如果写华美文章的天赋并非每个人与生俱来，那么简洁则不管怎样都是天生的了。要达到它需要严格的纪律。据我所知，我们的语言是唯一一种必须给一段有着华而不实章节的散文加上标题的语言；如果不是这个特点太突出，那就无此必要了。英语散文阐述详尽，而不是言简意赅。当然，也并非总是这样，没有什么比莎士比亚的文章更惜墨如金、直言不讳和栩栩如生了；但是必须记住那些对话是要被朗诵的。莎士比亚究竟如何写作，我们不得而知，不知他是否也像高乃依[②] 一样，为剧本作序。它们很可能也像伊丽莎白一世的信件那样浮华。但早期的文章，比如托马斯·摩尔[③] 爵士的文章，则既不冗长、花哨，也不雄辩。

---

① 托马斯·布朗，英国医生及作家。

② 高乃依，法国剧作家。

③ 托马斯·摩尔，英国政治家及作家。

它散发出英国泥土的清香。就我的观点而言,詹姆士一世钦定的《圣经》给英国散文带来了极其有害的影响。我不会愚蠢地去否定它的华美,它是瑰丽的。可《圣经》是东方的著作,它那异国情调的想象和我们毫不相干。那些夸张,那些脍炙人口的暗喻,对我们的天赋而言都是陌生的。长期以来,这部著作成了我国人民的日常读本,而且对许多人来说还是唯一的读物。我不禁认为,这是英国国教与罗马教廷分裂给我国人民精神生活带来的最大不幸。那些韵律,那有力的用词,那夸张的手法变成了民族感受的重要部分。朴实的英语也变得华丽起来。率直的英国人说话像希伯来预言家一样地饶舌。很显然在英国人的性格中有一点是与此相宜的,我不知道那或许是天生的缺乏精确思维,或许是为了他们自己的缘故,对好话天真的喜悦,一种对锦上添花与生俱来的怪癖和喜好;但事实是从那之后,英国散文不得不和文风绮丽的倾向作斗争。当语言的灵魂不时重又抬头,就像它在德莱登[1] 和安妮女王时代一些作者所做的那样。它不得不又一次在吉朋[2] 和约翰逊[3] 博士的浮夸中沉沦下去。当英国散文在哈兹列特[4]、雪莱书简和查尔斯·兰姆[5] 最好作品的简洁中重新恢复时,它又一次在德昆西[6],卡莱

---

① 德莱登,英国诗人及剧作家。
② 吉朋,英国历史学家。
③ 约翰逊,英国作家。
④ 哈兹列特,英国批评家及散文家。
⑤ 查尔斯·兰姆,英国散文家及批评家。
⑥ 德昆西,英国作家。

尔[①] 和梅瑞狄斯[②] 以及沃尔特·佩特[③] 中失去了。显而易见宏伟的风格要比平实的惹人注意得多。事实上许多人认为不能引起别人注意的风格根本算不上一种风格。他们会敬慕沃尔特·佩特的作品,但却会阅读一篇马修·阿诺德[④] 所写的散文,丝毫不注意到他采用了精致、清晰和严肃的手法来表达他想要说的。

风格如人的格言是众所周知的。这种格言往往说过了头,反而言不达意。哪一种代表歌德其人呢?是他的啁啾似的抒情诗,还是他笨拙的散文呢?那么哈兹列特呢?我认为如果一个人头脑不清,那么他也会写得乱七八糟;如果他的性格变化无常,那么他的文章一定奇异怪诞;如果他思维敏捷,手头成百上千的事情又给他以启迪,那除非他能极好地把握自己,否则他只会连篇累牍地写出充满明喻、暗喻的文章来。詹姆斯一世时代的作家沉醉于新近带入语言中的财富,他们的笔调华而不实,而吉朋和约翰逊博士的浮夸则是错误理论的受害者,两者之间有很大的不同。我能欣然阅读约翰逊博士写的每个字,因为他有敏锐的感觉、吸引力和智慧。如果不是他固执地采用一种宏伟的风格来写作,那没有人能比他写得更好。他看见英语,就能识别它的好坏。没有评论家能更贴切地赞赏德莱登的文章了。他自称看上去除了清楚明白地表达使他思维活跃的东西之外,他身无长处。在他的《诗人传》的一

① 卡莱尔,苏格兰作家、历史学家及哲学家。

② 梅瑞狄斯,英国小说家、诗人、批评家。

③ 沃尔特·佩特,英国散文家、批评家。

④ 马修·阿诺德,英国诗人、批评家。

章中，他这样结尾："任何想要达到一种亲切而不粗俗，精巧而不卖弄的英国风格的人，都应该把他的所有时间用来阅读艾迪生[①] 的著作。"然而，当他自己坐下来写作时，他则抱着另一个完全不同的目的。他误把矫揉造作当作高贵。他教养不够，不知道质朴与自然是文笔优美的最真实标志。

因为写一篇好的文章就好比做一件规矩的好事。它不像韵文，是一种文明的艺术。诗歌是巴洛克式的艺术。巴洛克风格是悲剧式的，厚重而神秘的。诗是充满内涵的。它要求深度和洞察力。我只能感觉巴洛克时期的作家们，詹姆士一世《圣经》的作者们，托马斯·布朗爵士，还有格兰维尔[②]，实际上都是诗人，只不过没有找到发挥诗才的途径罢了。散文是一种洛可可式艺术。它需要品味而不是力量，礼节而不是灵感，活力而不是宏伟。对诗歌而言，形式就好比马勒（除非你是杂技演员），没有它你无法驾驭你的马；然而对于散文作者来说，它是汽车底盘，没有它，你的汽车也就不存在了。最好的散文出自洛可可精巧、温和的那一时期并非偶然，它一出世便保留了其卓越之处。当巴洛克艺术甚嚣尘上，世人厌倦了宏伟的风格，并要求加以收敛的时候，洛可可艺术发展了起来。它是对文明生活进行评价的最自然的表达方式。幽默、隐忍和粗浅实用的常识，使那个已经占据了17世纪上半叶的伟大悲惨的结果似乎没有了节制。世界变成了一个更舒适

---

① 艾迪生，英国散文家、剧作家和诗人。

② 格兰维尔，英格兰人，自封的怀疑论者和皇家协会辩护人。

的好住处，也许是千百年来第一次，有教养阶级的人们能坐下来享受他们的悠闲自在。据说一篇好的散文应该模仿一个好出身绅士的言谈。而只有当人的头脑从压迫它的焦虑中解脱出来，人才能进行交谈。他们的生活应该是适当的安全的，而他们心中必须没有沉重的牵挂。他们应把文明的优雅放在第一位。他们要对谦恭作出评价，对他们的人民投以注意。(难道没有人告诉过我们，好的散文应该像打扮得体人的衣着，合适却不碍事吗?)他们应该害怕使人感到厌倦，应该既不轻率无礼又不过分庄重，却又是恰如其分的；他们应该用批评的眼光来看待“热情”。这就是适于散文生长的土壤。不容置疑，它为我们现代世界所目睹的最优秀散文作家的出现提供了良机，他就是伏尔泰[①]。英国作者们，也许是由于这种语言诗意的本质，很少能达到他所自然达到的那个绝好的境界。就此而言，他们一接触到法国大师们笔墨的流畅、庄重和精确，就满怀敬意。我把悦耳性放在最后讨论。也许你希望把悦耳性放到首要位置。但是，耳朵的敏锐确实是至关重要的。许多读者，许多值得尊敬的作者，都缺乏这种素质。我们所知道的诗人都大量运用了头韵法。他们相信，一个音只有不断重复，才能产生美的效果。我不认为这在散文里也同样有效力。对我而言散文中的头韵只有出于一些特殊的原因才应被采用；如果偶尔一用就会落在耳朵里，产生一个不愉快的音符。然而这种偶而一用的情况那么普遍，人们只能设想那声音不要冒犯

① 伏尔泰，法国讽刺家、剧作家、哲学家及历史学家。

每个人。许多无顾忌的作者把两个押韵的字放在一起，把一个长得吓人的形容词和一个长得吓人的名词连起来，或者放在一个词的结尾和另一个长得能弄断我们下颚的辅音连词中间。是有那种琐屑而明显的例子。我提到他们只是为了证明如果小心谨慎的作者会做出这种事，那只能怪他们没有耳朵。字词也有分量、声音和外表，只有靠了把它们都考虑在内，你才能写出悦耳、悦目的句子来。

我读过许多关于英国散文的书，但又发现很难从中受益；因为它们大多含糊不清，不必要地太理性，而且总是在申斥。可是，对福勒[1] 的《现代英语惯用法词典》，我不能这么说，它是一本有价值的著作。我认为人人并非都能写得这么好，我们也能从中学到很多东西。它写得生动活泼。福勒喜欢简洁、直接和通俗。他对夸夸其谈没有耐心。他有一个很深刻的感触，就是成语是语言的脊柱，他完全倾向于用这种生动的语句。他不是逻辑奴性的崇拜者，他愿意在语法领域里授予用法以通行权。英语的语法很难，很少有作者能避免在这方面犯错误。比如，一个像亨利·詹姆斯[2]一样留神的作家，有时仍会写得语法不通，要是一个小学校长在一个小学生的作文中发现那么多语病，他一定会十分愤慨。懂得语法是必要的，也最好是能写得语法通畅，可要记住的是语法是公式化了的一般语句，用法才是唯一的衡量标准。我宁愿要简单平易、不矫

① 福勒，英国语言学家、辞典编写者。

② 亨利·詹姆斯，英国作家。

揉造作的语句也不要语法正确的句子。英语和法语的一个不同之处就在于在法语里你可以做到完全自然而又语法无误，而在英语里却是不同的。把英语写得听上去比看上去更赏心悦目真是件难事。我已经煞费苦心考虑过许多有关风格的内容。我写过几页纸，却发现我无法改好它们而留下了太多的不满意；因为我尝试过了，却没办法做得更好。我不能像约翰逊评价蒲柏[①] 那样说我自己，“他从不随意地放过一个错误，我因无能为力而草率从事。”我不能随心所欲地写作，只能尽力而为。

但福勒的听觉欣赏能力欠佳。他并不明白，有时为了和谐悦耳，不得不牺牲简洁。我不认为一个牵强、陈旧、甚至是矫揉的词，会比一个让句子保持前后平衡的直接、明了的词更不合适，如果它听上去更悦耳的话。然而，我得赶紧加上一句，虽然我认为你会毫不犹豫地赋予悦耳的声音以特权，而对那些会让你的意思变含糊的东西你可不能那样做。任何事物在朦胧时会变得更美好些。没有什么可以指责明晰，而简洁则可能仅因为枯燥无味而受到指摘。当你认为秃顶要比戴一顶卷卷的假发好得多的时候，那的确是个值得一试的冒险。可是在悦耳的原则里，的确存在着一个必须予以考虑的危险，它也同样令人生厌。当乔治·摩尔[②]开始写作时，他的风格很贫乏；它给人一个印象，好像他在一张包装纸上用一枝很秃的笔在写作。可是渐渐

---

① 蒲柏，英国诗人。

② 乔治·摩尔，爱尔兰小说家、批评家、剧作家。

地他把英语写得像音乐一样悦耳。他学会了用一种朦胧的柔情来写远离耳际的句子，这让他那么高兴，他好像永远都写不够似的。他没法避免单调。这就好像水声拍打着铺满卵石的沙滩，那么平静，你随时都能停下脚步，侧耳倾听。那是如此甜蜜，你不禁要渴求一点儿刺耳的声音，一点儿突如其来的不和谐音，来打破这丝绸般柔滑的谐音。我不知道人们如何能防范它。我想最佳途径是，要比读者更能感受到厌倦的情绪，以便在读者厌倦之前，自己就先尝到了厌倦的滋味。人们应该对矫揉的个人风格时刻戒备，当那样的调子来得太轻易了，就问问自己，是否变得机械化了。人们用来表达自己的成语已经失去了原有的风味，要察觉那一点是十分困难的。正如约翰逊博士所说的："一旦他曾经刻意地形成过一种风格，他以后就不会不费吹灰之力地写作了。"虽然我尊敬地认为马修·阿诺德的风格对他的特定目的而言是合适的，但是我必须承认他的矫揉造作的个人风格常让人感到不快。他的风格是他一劳永逸铸成形的，它不像人的手，能胜任各种不同的活动。

如果你能明晰、简洁、悦耳地，以及生动地写作，那你就能写得很好：你会写得像伏尔泰。不过，你知道对生动性的追求是多么致命：它可能会导致马利迪斯那样令人厌倦的技艺。麦考莱[1] 和卡莱尔以截然不同的方法引人入胜，但都以逼真度作为沉重代价。他们达到的有血有肉的效果使人发狂。他们破坏了自己的

① 麦考莱，英国历史学家、批评家、诗人、政治家。

说服力;你不会相信如果一个人身缠桎梏,步履维艰,却还能聚精会神地耕耘田地。一个好的风格必须不带任何努力的痕迹。写下来的文章看上去应该就像件意外的惊喜。我认为在当今法国没有人能比科莱特[1]写得更令人钦佩,她的表达那么流畅,你不可能让自己相信她费了很大劲儿才写成它。有人告诉我一些有天赋的钢琴家,他们能在短期内以大多数演奏家需要通过不懈的苦练才能达到的方式演奏,而我则愿意相信有些作家也一样幸运。科莱特也被我屈尊列人其中。我问她,我十分惊奇地听说她把每篇文章都写了又写。她告诉我她常常为一页纸花上整整一个早晨。可是一个人是如何做到运笔流畅的这并不重要。对我来说,要是我也能做到的话,那就只能靠发奋的努力。我没有遣词造句的禀赋,难得想出既不牵强又不平淡的恰当语句。

(邹　舒　译)

---

① 科莱特,法国20世纪上半叶杰出女作家。

格兰维尔-巴克

格兰维尔－巴克（Harley Granville－Barker，1877～1946） 英国戏剧演员、导演。从小就显露出表演才能，15岁开始了他的演员生涯，曾在伦敦等剧团演出。1904年至1907年与人合办皇宫剧院，导演了易卜生、萧伯纳等人的一批作品，以及英译的希腊戏剧。他在舞美和灯光等方面进行了大胆的探索，在上演莎士比亚戏剧《冬天的故事》和《第十二夜》时，采取空旷的舞台、连续的动作，迅速而轻快的对白，颇为成功，成为现代英国剧场艺术的典范，被看作是现代英国戏剧改革的先锋。他的莎士比亚研究成就斐然，著有五卷集《莎士比亚引论》，他也尝试创作剧本，但都不太成功。

演员与角色相一致的神秘过程

“创造角色”这个短语类似于荒唐话，但其中也有一些道理。演员可以在导演给他的戏剧素材上添加一些他自己的东西，这是不能否认的。如果有人一定要反驳这种被称之为创造性和有独到见解的说法，那么至少让剧作家记住他也是这样做的。他捕捉并注入一些他自己生活中的素材，再促使其向前更新，使脑子里充满思想和激情，即人类所共同具有的东西——这就是拥有的过程。我们实际上都是旁观者，创造并非人的天赋特权。

承认这一点就意味着，剧作家工作方式与演员创作方法之间的关系是值得加以探索和研究的。任何艺术作品的基本素质是它的同一性。那么，对于一部上演的舞台剧，要想使它成为一出所宣称的好戏，似乎应遵循这样的原则：演员应依据情况许可，通过使用与剧作家的方法相近的手段，在理解和意图方面继续剧作家已经开始的进程。一部上演的舞台剧是否能成为一件令人满意的艺术品，还要取决于这种同一性存在的

程度，这大概也是不会错的。我们已经一再坚持，一出戏体现中物质方面是次要的；尽管如此，它最终还是好像主宰了整个事务，外行人也看得出，它甚至把剧作家的那部分权利也排除在外。这样说也许有点夸张，它仅亚于被用于记载剧本的笔墨纸张，并且完全可与剧作家的写作技巧知识相比，而剧作家用这些技巧练习创作则几乎是无意识的。似乎我们要建立的这种相关的创作方法，确实存在于这种神秘的预备性过程之中，演员正是通过这种过程“进入他角色的外壳”；的确如此，因为他在表演中所做的所有其他事情均可以与表现的技巧相联系。那么，正是这种不可思议的奥秘才是我们必须考察和设法解释的。

（杜定宇 译）

演员应该遵循的剧作家的方法

首先应该谈谈剧作家是怎样工作的。他可能迅速或缓慢地把他的剧本写到纸上，可是其中的材料却是逐渐形成的，或者也许是偶然形成的，思想与感情的增加和生长也是在很早以前形成的，现在第一次用语言构成框架或者安排成戏剧行动。这个过程有多少是有意识的，有多少是无意识的或下意识的，他也许是难以说清楚的。如果我们说经验是无意识或下意识的选择加上有意识的形成，我们可能没有大错。演员的创作也从中遵循这种方式吗？无疑，在他语言记忆材料中

找不到这样的过程;任何激情的迅速激起和突然爆发会在他训练和三四周排练的半争夺期间不断的重复中偶然显示出来;与此同时他尽可能使自己适应,从他自己的一隅进入其他所有的随意领域,即那种奇特的随意更换的中国式领域,它今天被称之为一种有效率的热心事业的演出。事实上,没有任何一个称职的演员会依赖这样的准备;他在自己身上具有其他源泉。如果他像剧作家一样孤独地工作,如果他也是个源泉,那么他的方法仅具有理论研究的兴趣,而我们所关心的则只是效果。并且他的工作既具有衍生性也具有合作性,因此我们应该懂得这些规律,如果存在有规律的话。(注:演员中间和他们与剧作家之间的这种创造性合作,可以被推向很高的程度,我们可以通过对比一出戏的演出找到证明,它们的不同并非是在演出的光辉程度如何,而完全是在于对剧本意义的体现和是否增添了令人注目的戏剧审美价值。我曾在莫斯科看过一场契诃夫《樱桃园》的演出,其后再去朗读剧本,结果就像朗读去掉音乐的歌剧歌词。主要功劳属于演员,但也不能说契诃夫没有功劳。这是那种缺乏戏剧性的作家所未能理解的东西,虽然在契诃夫剧本中他可能找到一个突出的例子,因为对于剧作家来说写在纸上的台词语言只是戏的种子。在他写作时,在他播种它们时,又如何能肯定每个种子都会发芽?哦,那就是他技巧的秘密。该如何来培植和提高收获呢?这则是演员艺术的奥秘。如果对于表演人们仅仅是指舞台上的才艺发挥、姿势优美、声音和狂怒的话,那么毫无疑问,还有一些比表演更急需的东西。因为这些舞台动作的外

观可以并不出自于有意义的事物之中，可以独立于任何戏剧意义之外；其次，尽管它们富有魅力并令人兴奋，但它们最终并没有达到什么结果。只有当他们表现出一种具有活生生思想和生动情感的人物时，在他们身上才会有一种生活本身的体现；事实上，只有当他们获取进一步的目标时，他们才能被列入演剧艺术之中。现在已经有了一些规则，可以在这种创造性的合作过程中把他们完美地结合在一起，我们可以从莫斯科艺术剧院学习到这些规则，他们已经在一定程度上把它们精心设计出来；虽然为了便于相互理解，并没有使用装腔作势的结论性语言。随后我回忆与斯坦尼斯拉夫斯基的一次谈话，确实给予我很多启发。顺便提一下，我还在别处看过一次《樱桃园》的演出。

（杜定宇 译）

紧张与冲突

我们应该考虑这个问题的某些构成要素。仅在一场 3 个小时的交流中，要演习一部剧本的所有材料，那么最长的部分在舞台上出现时也只能留下少数相对生动和有效的段落。为了取得所需要的关于戏的推论上的知识，可以说演员必须在戏的场面背后去寻求，要在幕起之前甚至幕落之后做这项工作。这是一个老套常规；所有演员都可以说是在研究他们的角色，不只是在研究角色，并且的确也在这样实践，如果不是有意也会

是自发地这样做的。但是，除非他们这样做时是与其同伴协力配合，否则就会更多地是对戏的其余部分带来伤害而不是对整体有益。因为一种孤立的表演，不论其会有多么大的兴趣——如果表演的其余部分消沉松懈、漠然绝望、游离不定，或者在相互目标上发生偏颇——那就必然会歪曲这出戏的目的。不论其是否一方似乎是正确的而其余的人都是错误的。除非一个作为整体的事物是正确的，那么其中的事物才可能是正确的。一出戏是建立在冲突之上的；剧作家要使戏开展下去，就必须使他的人物卷人冲突，对抗可以在人物中间发生，也可以在命运或环境发生。他应该把人物保持在一种同样有效的竞技状态中；如果他背叛了其中的一个，剥夺了他在争论或行动中的最佳机会——因为这样做就会为解决一个难题打开方便之门，使一场戏迅速结束，或使一幕戏有效地达到终点——戏的结构就会受到削弱，整个戏的行动也就可能被全部搞乱。因此很显然，整出戏的解释和体现应该建立在演员们共同切磋研究之上，他们应该作为这场冲突中争论的对立面来开始研究，并且通过对人物个性的设想发展成为理想的与戏本身相一致的和谐。……

（杜定宇 译）

千万不要把台词付之于记忆

希望有朝一日剧本台词这件次要事情能够在争论

过程中被淹没掉，而它的重要性现在已被大大突出了。台词永远不应该被学习，因为其结果会使它们在演员头脑里变得过于实在，而它们只应以象征形态出现；就像戏剧行动会变得僵化那样，如果戏被过早地排出来的话。一切无论什么样的孤立研究都应(再一次地)遭到反对。因为离开研究你在剧中的同伴演员而去研究那出戏，就等于宁愿丢弃有血有肉的部分去啃骨头。对于17世纪的音乐教师的方法人们谈论得很多，说他在离开时就把乐器锁起来，因为害怕他的徒弟可能会用它去私自练习。演员最好也能把他们的书留在身后的桌子上。正是在会面时不受干扰的间歇里思想才会得到很好发展，对立的观点才可能倾向于协调一致。可以说，通过那类单独的学习，使你的头脑得以平静，使正在进行的事情似乎也能对你加以研究，这才是十分有益的。对于绝大多数的个人记忆力来说，它甚至是吸收那种对话的最容易的途径。一个敏感的头脑对于通过机械背诵的方法记住台词是最为反对的了。……

(杜定宇 译)

演出应该自然诞生

演出本身在它自然成形脱颖而出之前永远不应该被塑造出来。当然我们知道，说到塑造不仅指每场戏的形体动作，并且也指演员的心理和情感动作，实际

上指可以被调节的一切东西；假定我们的戏是一出管弦乐交响曲，那就指时间信号、节拍标记、突强、渐慢，以及休止符，甚至包括指挥所打的拍子。将指挥与导演进行比较是一种诱人的尝试，但人们所以这样做主要是想说明他们的权力，如果不是作用方面的话，是非常不同的。只能在排练时挥舞一根指挥棒，并且即使在那时也没有确切的用语或精密的乐器作出解释或反应——其局限性是非常大的。并且要记住，与音乐相比——并且在更大程度上还可与绘画和诗歌相比——表演很难用言词阐述清楚。因为人们可以通过容忍弱点，通过断然放弃固定的决然的态度，以及通过补偿力量的办法获取好处，获取用纯人性手段得来的新鲜生命力；并且从而获得艺术而不是失去艺术。然而，为了实践的原因，如果不是其他原因的话，也必须有一些固定的东西，没有它那种合作就将是不可能的。但是也会有美学的原因，而戏剧的问题恰恰正是这样：既要考虑如何为那出上演的舞台剧取得充足的形式限界和意图的统一，以便使它能被看作一部同源性的艺术作品；同时又要保存人类美好生活条件所要求的那种行动自由。

用精巧的机械式的完善来规划一次演出，用粉笔在舞台上画出供演员走动的台步图案，通过歌唱给对话规定下某些准确的音调、速度和高度，让整个舞台动作与一出芭蕾相类似，如此等等，没有什么能比上面这些做法更容易的了。但是，这样做的结果就使它比一出戏应该具备的更不像一出戏。这里依然是表面文章扼杀了戏，只有精神实质才能赋予戏以生命。即

使当像《仲夏夜之梦》这样一部诗意的交响乐，也要求在体现中将语言韵律与动作节奏——个人的、集体协调一致的或相互对比的——相匹配，这些只能通过艰苦而巧妙的练习直到难以忘却的程度时才能达到；并且所有这一切还应进而练习直到不需要专门花费气力去记忆时才能罢手。应该注意，排练总要具有这样的远大目标，达到使演员在表演时既忘掉自己也忘掉他人的程度。

（杜定宇 译）

有意识的行动

我们现在应该把戏剧行动(从综合概念上来使用“行动”这个词)分成两类。属于第一类的是那些可以被看作戏主要结构一部分的事物(再次从综合概念上使用这个词来表现这出戏,不是像剧作家原来写的那样,它现今已被发展到更充分的程度)。如此包含的每件事情都必须具有清楚的限定,它进行时不应再修改,必须能与对话本身始终并列。例如显而易见,人物应该以特殊方式在特定时刻走上舞台和离开舞台;我们也可以把它视作理所当然之事,不仅在某个特定时间、特定地点必须做好某些特定的事情,并且总是用同样的强调和意图去做这些事情。这是共同的形式。并且至此,这出戏已经以更为固定的艺术形式按顺序地进行运动。此外,所有的仪式均将属于这第一种类型,例

如像《阿伽门农》这样一出戏里的整个运动。同样，它在幕与幕、场与场之间的音调和拍子中也将包含有广泛的关系，而每场戏行动的激情的结构也不下于它的形体的结构以及它的肌肉组织，可以说撇开了它的外壳、血液和神经。我们应该恰当地把戏体现中任何特征列入这一类型，我们所掌握的这种体现应该对戏的每次演出都是共同的。我们也可以把所有特征包括进来，它们是这出戏特有的，它们需要并且能够具有各种限定，可以得到有关体现者们的真诚同意；他们的人数越多，就越需要有这种协议，而这种协议也就越不容易达到。可是这些抽象用语变得既太含糊又过于绝对。我们应该引证一些例子。不过要记住，没有人会去重复别人的，并且对每个人来说，意见都可能有正当的不同；这样对制定美学用语就十分不利。由于必须引证一部知名的剧本，我们就只能使用一种间接的研讨方法。那么，就利用正在演出《造谣学校》的时机把它作为这个论点的简单例证。作者的意图十分明显，它的表现传统即使破碎但还是可以复原的；它可能实际上没有价值，而在这个事例中却与传统形式有所不同。在戏每次重新上演时，对情景一定要有一些新鲜的处理手法，那样至少在理论上可以摆脱传统，可以让主要台词在体现中重新组合，并且让我们假定在那个瞬间我们是完全自由的。对这样一种情景的处理显然应该具有清楚的限定，我们可以说，这是有关人士之间一个君子协定的问题。人们所以使用最后这个短语，因为它容许在理解所及的范围内有最大可能的自由。即使为了最光辉的协调一致的效果，你也不要突然把你的

查尔斯·塞尔费斯[1] 从一个活生生的人改变成一个行动机械的人,也不应该去强迫你的彼得爵士该如何感受和行动,一口气接一口气地到达这种感情上的会合处。如果你这样做了,你就会为第二流的机械式完美而牺牲整个瞬间导向它又远离它的那种生命和热情。无疑,这里一定会有相互交流,远远胜过这场戏里说出的话语和占据的位置。我们只需要在演员中建立起意向的一致,从而他们可以把那个显著的瞬间相连结,好比说,他们可以从中联系,简单而肯定地把他们单独握有的戏的目标中那一串线索连结起来。毫无疑问,要达到一种最完善的技艺,那么实行中要如同它的目标一样完善,并且绝不能留给幸运的巧合。如果在手段上缺少较接近的一致,甚至少于达到目标的绝对需要,那么它也会最有成效地达到完善。对目标越是接近一致,就是说,演员组在协同一致方面越是巧妙,找到准确解决问题的手段就越少。在剧本演出中,如同许多别的事情一样,其艺术大部分是基于去找出那些不该做的事情;并且可以相当肯定的是,你会更少被看到做得更好。

人们能增添许多例子,并且无疑能找到更佳的例证。要减少大多数现代戏剧演出中的错误,就要用最大力量去严格规则,去对付每一个可能的瞬间,并且强调指出其十分之九是不需要的,这对我们主要目标则更为重要。通过进而考察我们所说的第二种类型,可以断定我们能够这样做。

(杜定宇 译)

---

① 谢立丹喜剧《造谣学校》中的人物。

无意识的或下意识的行动

如果说第一种类型包括一出戏的一切有意识的行动，那么第二种类型可以说要抓住所有的无意识或下意识的行动。其中包括一出戏表演中的每件事情——动作、表情、激情、思想，在不妨碍演出结构或干扰同伴演员的情况下，它可以用50种不同方法中的任何一种进行发展。我们说50种，我们也可以说十几种或一百种，只是为了与第一种类型中的单一方法相比较。从理论上说，50种与仅此一种具有同样好的美学理由。在我们计划中确实将出现间接描述的50种方法；对下意识自身仍须进行规律化。但在实践上，我们所追求的是意识的完全自由。虽然自由从来不可能是完整的，第一种类型中的任何行动也不可能做得完全精确，因为每种情况里工作都是以无法计算的人类手段完成的，这种手段轻视（或许鄙视）精确性。我们的目标是通过这种自由达到一种自发的外貌。这在有些人看来可能是小事；如果这样做了，他们就不会对表演有一种非常敏锐的审美趣味。我们会明白自发性本身也是艺术知识中不易得到的廉价之物。为保证能呈现出这种外貌，已劳累了狄德罗[①] 及其他作家们，并且这个问

① 狄德罗（Denis Diderot，1713～1784），法国文学家、哲学家，为启蒙时期的巨人。

题和许多别的潜在问题，正以这种那种方式阻碍着每一个配得上演员称号的人们。

（杜定宇 译）

卓别林

卓别林(Charles Spencer Chaplin,1888～1977) 世界著名电影艺术大师。出生于伦敦一个演员家庭,儿时家境贫寒,曾流浪街头。8岁时开始登台演出,17岁时进入英国杂剧团。1913年与美国基斯通公司签订合同,遂开始电影生涯。卓别林富有演艺天才,精通哑剧、喜剧、舞蹈和音乐,一生拍摄了90多部电影,其中大部分为其自编自导自演。他主演的影片如《流浪者》、《安乐街》、《淘金记》、《都市之光》、《摩登时代》、《大独裁者》、《凡尔杜先生》、《舞台生涯》等给世人留下了不可磨灭的印象。卓别林1936年曾来中国上海访问,50年代又曾在日内瓦与周恩来总理会面,是中国人民的好朋友。

临场发挥,逢场做戏

在塞纳特[1]的导演下,我感到很自在,因为现场上一切都是自发的。因为谁都没有多大把握(甚至包括导演),所以我认定自己也不比别人差。这使我有了信心;我开始出主意,塞纳特都欣然接受。于是我心里渐渐有了底,相信自己有创造力,能给自己编故事……

我拍了大约5部片子,其中几部设法加进了一两个我自己的喜剧动作,且不管能否逃过剪辑室里的屠刀。我了解他们的剪片方法,我总是把这种动作和噱头恰好安排在一场戏的开头或结尾,他们很难把它们剪掉的。我抓住一切机会,拼命钻研业务。我在洗印车间和剪辑室里进进出出,注意观察剪辑师如何剪辑影片。

我急于想自编自导我的喜剧片,于是去找塞纳特谈了自己的想法。但见他压根儿听不进去,反而把我

---

① 麦克·塞纳特(1880~1960),美国著名喜剧电影制片人和导演。1912年创办启斯东电影制片厂。

派到刚开始自己导演影片的玛蒂尔·诺曼手下。这可惹恼了我，因为我认为玛蒂尔固然相貌迷人，却未必有资格当导演；于是第一天就不可避免地闹崩了。我们在洛杉矶郊外拍摄，在一场戏里玛蒂尔要我站在一条水龙带旁边，水顺着公路外淌，歹徒的车子便在此滑倒。我建议站在水龙带上，这样水就流不出来了，当我去查看喷嘴时，我的双脚不自觉地离开了水龙带，水便喷了我一脸。但她立刻打断了我："我们没有时间！我们没有时间！照我说的去做！"

这太气人了，我无法从命——从这么一个漂亮姑娘的命。"对不起，诺曼小姐，我不能按你说的去演。我不认为你有资格对我发号施令。"戏在公路中央演的，我离开现场，坐在路边。可爱的玛蒂尔——那时她才20岁，美丽动人，谁都喜欢她宠爱她。她不知所措地坐在摄影机旁；还从未有人对她如此不留情面呢。

……拍戏的经验多了，我发现摄影机的位置不仅对演员有心理影响，而且关系到场面的表达；机位实际上是电影风格的基础。如果摄影机太近或太远了一点，它会加强或破坏戏的效果。必须节约运动，因为走路是没有戏剧性的，所以若无特殊理由，你不要让演员哪怕多走一步。因此，机位应当对构图有所助益，使演员上场时显得气度不凡。机位是电影的风格笔法。特写并不一定比全景更有强势，这方面并无定规。特写是一个感觉问题；在某些场合一个全景镜头能起更大的强化作用。

我的一部早期的喜剧片(《溜冰场》，1916)提供了

一个例证。流浪汉进入溜冰场，翘起一条腿长驱直入，时而滑行，时而旋转，时而绊倒在地，时而冲入人群，尽情胡闹了一通，最后所有的人都仰面朝天地在前景中堆成一堆，而流浪汉则滑向冰场的后部，在后景中缩得很小，坐在观众席上若无其事地欣赏着他制造的混乱场面。然而远处流浪汉的微小身影要比把他拍成特写更滑稽。

常言说得好，婴儿和狗是最佳电影演员。把一个刚满周岁的婴儿放在浴缸里，缸里有一块肥皂，当婴儿想抓起肥皂时，人们就哄堂大笑。儿童都有创造能力，方式各有不同；奥妙在于如何引发出来。对杰基·柯根就很好办。哑剧表演有几条基本规则，杰基很快就掌握了。他能把感情注入动作和用动作表达感情，并且重复表演多次仍不丧失自发性的效果。

《寻子遇仙记》(1921)里有一场戏是那个男童要把一块石头扔向一扇窗户……

场面设计停当后，我要杰基注意看我怎样表演；我强调如下几点："你手里有一块石头；然后你瞄准那扇窗户；准备投石；你甩开胳膊，但你感觉到了警察的上衣，感觉到了他的钮扣；你抬眼一看，发现是个警察；你不紧不慢地抛弄了几下石头，然后扔掉它，若无其事地晃荡开去，突然一溜烟地跑掉了。"

他排练了三四遍。最后他对整个动作过程有了彻底的领会，相应的感情便随之产生。换句话说，是动作机制引发了感情。这是杰基演得最精彩的场面之一，也是该片最有光彩的场面之一。

我总是力求节约手段。这句话的意思是说，能用一件事引起两次哄堂大笑便要比用两件事好得多。我在《冒险家》(1917)里做到了这一点。我坐在阳台上和一个少女一起吃冰淇淋。我安排一个衣着华丽的肥胖贵妇人坐在阳台下面的一张桌子旁边。我在吃冰淇淋时，让一块冰从勺子上滑落下来，穿过我的口袋似的裤子，掉在阳台下面那个女人的脖子里。我自己出了洋相，那副尴尬样子引起了第一阵笑声。冰掉进贵妇人的脖子，她尖叫一声，开始乱抓乱挠，这第二阵笑声就比前一阵大得多。事情只用了一件，却有两个人受罪，激发的哄堂大笑也就有两次了……

我必须加倍小心的事情之一是切勿把一件事演过了头或在某一点上过于强调。再没有比表演过火更能立即扼杀笑声的了。如果我的怪步走得太多，如果我把别人摔得太厉害，如果我把任何事情做过了头，都会给影片造成损害。节制是句至理明言，不仅是演员，而且人人都应铭记在心。

（孙　雨　译）

普里斯特利

普里斯特利(John Boynton Priestley, 1894~1984) 英国剧作家和作家。就学于剑桥大学,其最初的成名作是散文集《英国喜剧角色》和《英国小说》。他的流浪汉小说《好伙伴》以及根据小说改编的剧本,受到普遍欢迎。他的剧本,特别是富有幽默感的《金链花树丛》和《当我们结婚时》也获得好评。他还以颠倒时间的手法为基础,创作了富有道德寓意的神秘剧《巡官登门》等。约·布·普里斯特利还以他亲切、诙谐的广播谈话和散文、随笔广为人知。

讽刺原则

许多年前，我学生时代的一位旧友寄给我一本他写的关于乳酪生产的书，在这方面他是个权威。我失望地看着这本大部头的著作，很显然我不能把它扔了或是卖了，可因为我对乳酪生产毫无兴趣，它对我便成了一件最没有用处的东西。于是我把它扔到书架上一个不起眼的角落，并就此把它抛在了脑后，可现在我自己养了一群奶牛，一群纯种根西乳牛，于是我想到了那本书却怎么也找不到它。这是讽刺在个人生活中起了作用。它也同样运转在公众生活里。于是，我们在当今的英国便会因汽油的短缺而无法使汽车如我们所愿地开动起来。其中一部分原因是因为，为了打破俄国对柏林实行的封锁，我们把口粮和煤空运给了柏林人，这是迄今为止世界上最昂贵的运输线。一些人热烈地拥护这一政策。而四年前，也正是这些人把柏林人骂成低等生物，只适合于被完完全全地消灭干净。再举个大点儿的例子，不到100年前，还生活在中世纪美梦中的日本人，只要求西方人对他们放手，可是当我们坚

持他们的港口对我们开放时，却在历史车轮的一二次转动后，得到了偷袭珍珠港的灾难和新加坡的沦陷那样的后果。历史就是那样延续着。征服者奴役被征服者，而被征服者反过来塑造他们主人的神秘梦想和文化，并为之添色。那些凶恶的狂人们的牢笼被设计它的虐待狂们首先占领了。阿尔瓦公爵靠吸人奶结束了传奇的恐怖统治。英国上校们在印度高视阔步，嗤之以鼻地呆上若干年后，回到家里便参加通神学会。在美国的大城市，那么多人匆匆忙忙驾驶着他们的汽车，而拥塞的道路上车流却仍缓缓向前移动。在英国那么多人想住在乡村边缘，而乡村的土地却一里一里地变成了城市，公众和个人都背离陷阱而去，却又匆匆地跳进了另一个更深的陷阱之中。正当人们认为自己无所不能之时，却发现自己在某种未知神力的股掌之中无能为力。我在这种控制着我们生活的讽刺原则中找到了乐趣，即使是当它步步近逼，造成伤害时，乐趣依旧。“该死的！”那个不朽和坚强的我带着敬意喃喃着。

（邹　舒　译）

摩　尔

摩尔（Henry Moore，1896～1986）　英国著名雕塑家、素描家。先后在利兹美术学校和伦敦皇家艺术学院学习。曾受英国中古时期雕塑的启发，十分喜爱原始和亚洲、拉丁美洲的艺术，尤其迷恋于埃及和墨西哥艺术。早期的作品《母与子》和《斜倚的女人体》古拙、沉稳，把原始和古典风格熔为一炉。人体在他的创作中始终占中心位置。亨利·摩尔大胆突破古典传统雕塑的造型，在实体中挖出空洞，以显示其内在的形体。摩尔是西方最受欢迎的雕塑家之一，代表作有《圣母子》、《家族群像》、《国王与王后》、《原子粒》等。

创世纪中的隐秘

第一天，在一片令人不快的黑暗和骚动的焦虑之外的一无所有中，有了土地、水和风。风吹皱了水面，掀起波澜，波涛把污泥和尘土席卷到水里，一切都变成一片原始的昏乱和荒芜。这就是费罗所称的世俗的亚当生活的环境，它一直持续到上帝命令光明驱走黑暗，从而为他提供了一位指明一个更好去处的向导。

第二天，把水上下分隔的天空被创造出来，它能感知那水强烈的冲动，体味它们不同的滋味。于是，人的意志就在其中被触动，也就成了这样一天：生和死、善和恶都放在人的面前，他可以伸出手去，做出自己的选择。

第三天，用于种植果实累累树木的土地从水中显露。我们的救世主说，"从它们的果实上你们才能认识它们，"也就是说，这全靠他们自己的劳动。

第四天，神圣的光明更加接近，正义的太阳带着上帝和人类挚诚的爱，温暖着每个灵魂。

第五天，正义的光明和神圣明亮的眼睛，无法在空旷的野地上挥舞其光芒的长剑，因为在那儿没有什么可以征服、可以引领、可以命令，除了第六天创造走兽的那部分工作之外，上帝在水中又放下了整群整群的鱼，在天空里放飞了数不清的飞禽。

大脑的沉思就在这其中被解译，它发自人性中较低级的元素，也就是水和土、血和肉。所有的人都在正义的太阳的光芒下注视着，发现它们是什么，知道该如何称呼它们，支配它们，并且如何不为它们所奴役。这就是亚当，上帝创造的杰作，所有造物的主人，他根据上帝的形象而构造，是以圣灵为依据的救世主，在他脚下，匍伏着所有的动物。他能按所有东西的本名称呼它们，把它们安排在各自的位置。“这个邪恶的人再也不能叫做开明的人或是慷慨的人了。苦恼要降临到他身上，让他把恶叫作善，善叫作恶；把光明认作黑暗，黑暗认作光明。”他再也不会把苦涩的情感当作神圣的热忱，把浮华的谦虚当作友谊，把因对过错的惩罚而产生的假意的憎恶当作怜悯；他再也不会把残忍当作公正，把复仇当作宽宏大量，把不忠实当作智谋，把罗嗦当成智慧或虔诚。不过，在我明白这一点以前，我已经着手写下一章了。……

所以，看啊，人，即使你是上帝造物中得宠的王子，即使上帝赐你以支配的职权，即使你能分辨出你心灵的活动，又即使你能成为你灵魂的主人，你究竟是什么，你究竟为什么被称作人？不要听信肉体的劝告，不再和那条毒蛇密谋来反对你的造物主，你只应该让你的心自由，对上帝忠诚。这样你才可能纯洁天

真和无可指责地注视天下的一举一动，管理上帝交付给你的他所有的造物。这才应该是你的天堂，你在地上有益的活动，直到上帝把你带到天堂一个更幸福的去处。

（邹　舒 译）

格思里

格思里（Tyrone Guthrie，1900～1971）英国演员兼导演。毕业于牛津大学。1923年任牛津轮演剧目剧团的演员兼副经理。1961年获爵位。30年代至60年代曾多次担任老维克剧团导演，导演过莎士比亚多种剧目，还曾用现代服装上演《哈姆莱特》。格思里是位有创造性的艺术家，对加拿大的戏剧发展有重大影响，连续参加四届安大略斯特拉福戏剧节并指导演出，上演的《理查三世》和《皆大欢喜》被认为是他卓越的成就。他还导演过歌剧，其中最知名的是比才的《卡门》，博得了评论界的赞赏；写过电视剧，出版几部专著，如《戏剧展望》（1932）、《戏剧生涯》（1960）、《蒂龙·格思里论表演》（1971）。

多种力量的协调

很清楚，上演一出戏需要许多人协同努力，而导演不亚于就是那位协调人。他的工作可以，并且我想也应该，具有创造性的功能；但事实并非总是如此。最重要的事情是把各种不同部分聚集在一起，并把许多不同种类的成分融合到一个完好的整体之中；当然，就艺术方面而言，从来还不曾充分达到过。

导演的工作可以用许多不同方法进行分析，事实上已经进行了这样的分析。我提议从两个方面来概括：第一，导演与戏的脚本的关系，即与他创作素材的关系；第二，导演与演员和工作人员的关系，即与他有生命的合作者的关系。

依我看来，导演的首要任务是要决定戏是什么样的，无论是面对一部新剧本，还是受命去重演一部古典剧或一出老戏。显然这都不那么简单。举一个明显的例子，谁能真正下结论说《哈姆莱特》是什么样的？众所周知，已经写下的谈论《哈姆莱特》的文章书籍比天底下任何谈论别的题目的书籍都多。我所说，就传记

文学而论，三个被写得最多的人按顺序是耶稣基督、哈姆莱特和拿破仑·波拿巴。要决定《哈姆莱特》是出什么样的戏显然是困难的，但是我们可以举出《查理的姑妈》[①] 这出美妙而简单的小剧为例。那是一出什么样的戏呢？仅是讲述一个故事，还是要找出那个故事的意义？查理的"姑妈"和所有那些快活的大学生们具有这种或那种象征呢，还是他们仅具有表面的价值？究竟是把它处理成反映英国大学里一种认真学习的生活呢——正如我在斯堪的纳维亚见到人们所演的那样——还是尽可能把它演得活泼有趣呢？我个人认为应该是后者；可是在你能使它变得有趣之前你还得决定为什么它是有趣的，有趣在什么地方，它的笑料是什么，这是些相当难处理的微妙问题。

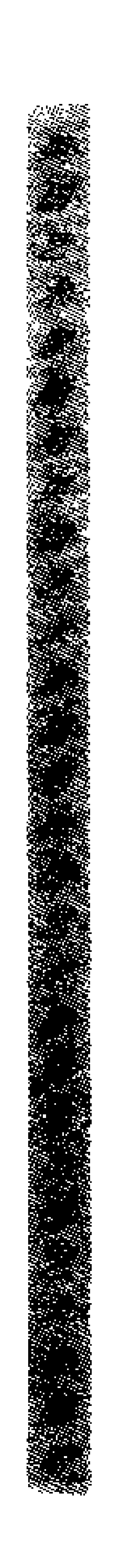
我常常这样想，戏越是轻松活泼，它包含的飞絮及其他成分就越多，要想作出正确的决定就越困难。人们常常看到一些小不丁点的戏完全被演出时施加于它们的巨大结构所扼杀。与此有关的一个明显例子是 Cosi Fan Tutte[②]，我不知道是否有人看到过那样一次令人满意的演出。我看过许多遍，但是对我来说，它总好像是在用许多人类形状的巨型蒸汽锤来集中力量重击一只用宝石装饰的小橡实。

对于脚本问题，我认为应该征询意见的最后一个

---

① 英国剧作家布兰登·托马斯(1857 ~ 1914)创作的三幕滑稽戏，1892 年在伦敦首演以来曾在西方广为上演，并被改编成音乐剧和电影。剧中主要人物为牛津大学学生。

② 剧本出处不详。剧名为意大利文，英文译为 That Is the Way of the World，这里姑妄译为《世界就是如此这般》。



人才是该剧作者，即使他们仍然活着并且十分活跃。如果作者是个聪明的人，他会直截了当承认他并不知道戏是什么样子，除非它确实是一部遵循旧例满足于表面特征的作品。如果那只是一部基于心理分析的通俗新闻报导小戏，那么他也许总是很了解的。可是如果那是一部具有潜在力量的重要艺术作品，那么我完全相信他对自己真正写了些什么是毫无所知的。他大概知道他已经写了他想到的东西，但那是剧本的最不重要的部分。如果能够查明的话，我愿意用金钱打赌，莎士比亚在写《哈姆莱特》时对自己正写的东西只有个非常模糊的想法；剧本的主要意义部分由于是来自下意识而逃避了他的注意。一部伟大的艺术作品就像一座冰山，其中百分之九十是在意识的表层之下。因此我认为，艺术作品越是重要，作者就越少知道他写的是什么。

我曾经有良好的机遇和愉快，对已故的詹姆斯·布赖迪[1] 非常了解。我常常同他一起工作，但他却从不曾谈及他剧本的情况。他会这样说："我怎么会知道？我是你应该询问的最后一个人。我只是个作者。我已经写了一个框架，其中可能具有极其深刻的思想，但它们在我意识中从不曾相当系统地形成公式。如果我能像我希望和相信的那样是位诗人，那么它们里面是会有一些东西的，但我是能知道它们含意的最后一个人。"

导演不得不决定他所设想的这部戏的样式，当我

---

① 布赖迪（1888～1951），苏格兰剧作家，曾做过医生。

说他不曾认真严肃地对待作者时，当然我大部分是在开玩笑。他自然是这样做了，但却并未达到台词的更深刻、更内在、更超越、或达到揭示字里行间的意思。如果有人不在早期阶段决定戏该是什么样子，那么很显然就会根据错误的理由进行角色分派。理想地说，一出戏应该认真分派角色，所选择的演员应该是导演或演出经理等人认为能够最好表现这出戏的人。事实上，在商业戏剧演出的紧迫要求和实际事务的急切需要的条件下，所有戏的角色分派常常都是根据某些人事因素来决定的；有人会想到某先生能帮助卖掉那批劣质货物，而某先生碰巧与某小姐同居，于是这个小荡妇就成了演女主角的人；所有这类低俗的与主题无关的考虑，事实上与艺术毫无关系，然而又可以说世上的一切事情都与上演一出戏有关系。我无法充分地辨别出这两者间的区别。既然我们是站在这些几乎虚假的领域里讲话，我就应尝试一下宛如我们是在一种理想的气氛中行事的方法，仅仅从艺术角度考虑戏的角色分派；或者说前景的事务无论如何也要与远在背景上的实际事情相联系。

理论上说，用艺术的方法去分派一出戏的角色，就是在可用的演员中决定谁最适合扮演我们接受的剧本中那个主要角色，谁能最好地理解角色的内涵。这里我对主要人物的资格作一些限定。问题倒并不完全在于要求那个演员最像戏中的主要人物，因为一个演员要塑造一个如人们设想的那样与他私人生活上相像的人物，常常是他最难做到的事。许多演员通过化妆、假发和其他幻想手段改变自己本来面貌，表演一些与他

们真正的自我完全不同的角色时，他们的创作取得了最佳的效果。

导演必须考虑，在可用的演员中哪个人能够对某个特定角色作出最佳体现。正是出于这个原因，上演一出戏的最初阶段就要对整个事务进行协商。在我看来，主要演员如果不从一开始就与他将要密切合作的三四个人逐步协同工作，那是很不明智的。这几个人包括经理，负责演出财政预算的人，主要演员，当然还有设计师，即最终负责戏的图像视觉氛围的那个人。所有他们的工作都应一起发展成长，并且我想，还应该是对于演出交换意见的结果。

因此，如果想让事情进展顺利，显然就迫切需要这些人能在某种程度上互相懂得对方的语言，能交流思想，能在同伴们面前承认错误而不感到脸红，如此等等。这样，早在角色朗读台词配上动作和排练阶段之前，就应该相当广泛地交换意见，如在戏的外观、戏的音响、戏的形式、主题音乐和舞蹈设计等等方面。

再稍加仔细研究一下就可看出，一台戏的表演与一出交响音乐剧显然十分相似。如果戏经过恰当排练，待这出戏作好准备时就具有各种不同的声音，演戏的这群人会找到他们各自角色的音乐。为什么表演会比歌剧演唱更有趣，我认为就是因为演员在很大程度上创造了所扮角色的音乐。在一部歌剧乐谱中，作曲家的意图表现得特别清楚。传达思想感情的韵律节奏、音调变化、高音、柔音、定调、速度，在乐谱中均有明确的规定。留给指挥和歌唱家的几乎唯一的创造性工作是表现的风格，因为迄今为止人们还没有找到音乐

色彩的表记法。演员却不得不自己去找到几乎所有这些东西。假定你是位要表演哈姆莱特这个人物的演员,"生存还是毁灭,这是一个值得考虑的问题;默然忍受命运的暴虐的毒箭,或是挺身反抗人世的无涯的苦难,……"对于这些十分熟悉的台词,你必须亲自去找到音调变化,即找到说出或唱出这些台词时的正确音调,还要找到定调、速度、节奏和风格。事实上,这就是很大的创造性。

与演员的创造性相平行的,我想还必须有导演的协调配合。假定我们两个人同演一场戏,一个人决定要把这场戏演得轻快而强烈,另一个不同意这种看法,认为必须用一种暗淡和阴郁的方法处理,并要带有长长的停顿。协调这两人之间的分歧便是导演的任务,还要使两人感到谁都没有被当作傻瓜或蠢人看待。这是关于一场戏该如何演的看法问题,要有人来作仲裁,要有人来作决定。导演事实上大都处于这种地位。

我知道国外有一种对导演戏剧和电影的错误看法,那大都是流行小说助长起来的;说导演是个非常有力的人物,他可以四处转悠发布各种命令,不停地说:"该站这儿,站在那儿,跟我样子做,该这样做,该那样做。"如此等等。对于一些有经验的技巧娴熟的演员来说,这当然是一派胡言乱语。很难想象我会对伊迪丝·埃文斯[1] 夫人说:"该这样做,亲爱的,照我的样子学。"

一出戏的演出应该能够让任何了解它的人看起来

---

① 伊迪丝(1888~1976),英国女演员。



一目了然，就像看一张图表，一个病人的体温表，或一家公司出售商品的统计图表，如此等等。人们应该能够看到它的高峰和低潮，应该可以用图表形式勾画出每场戏的形状，从而有助于使每场戏更加清晰明了，有助于对上一场戏和下一场戏起到阐释和启示作用，有助于进行对比同时又与邻近的场次相融合；在每场戏达到一目了然的同时，还应该从中产生出整幕戏的类似图像。

下面谈谈关于演出的第二个主要问题。

简而言之，这首先是一个组织、纪律或诸如此类的问题。如果剧团有严明的作风，导演有魄力，那就是一个相当方便的问题。如果排练不那么使人厌倦，也不是按照在场的最慢的人的速度，而是按照一种相对适度的方式进行，那么我想导演就不会遇到纪律上的困难。

接下来是辅导的问题。导演要对演员的体现辅导到什么程度？他要对演员说到何种程度，是否要指手划脚地说“该这样做，该那样做”？我想人们对此无法作出完整的回答。如果你承担的是小弗林顿女子学院属下剧社第一次演出的剧目，可能就要做大量辅导和启发教育工作，以破除这些“格格”笑个不停的人的自我意识，她们都相当不习惯去假装或模仿别人。可是如果你遇到的是一个专业剧团，那么你要做的辅导工作就非常有限。

我认为对演员说话的方式即便教条一些，也不必过于担心；例如可以对演员说，“表演一下这个坐在沙发上的场面，如果感到不舒服可以在以后告诉我，但在

做完一两遍之前不要作出判断。过一会儿，你也许觉得喜欢中途站起身来走向窗子。”否则，如果允许演员过多地去自己摸索，就会浪费时间；并且性格强的人就会威胁性格温和的、无私的和乐于合作的人，这是我们不得不注意防止的。

接下来我要设法解释清楚的是导演的主要职责，即内部各部门的协调工作。

很清楚，就涉及视觉问题而论，协调的关键很大程度上掌握在负责灯光照明的那个人手中。这里也像其他领域一样，要尽可能少犯教条主义。一位好的设计师会在相当早的阶段就与主要演员很好合作共事。总的来说，演员是一些对其服装敏感的人。大多数演员对自己的外貌并没有不合实际的空想，而是对自己的优缺点均抱有很现实的评价，他们可能提出各种建议，如对外衣的长短或袖子的宽窄提出意见，这对设计师都是非常有益的。如果一个演员说，“我要求袖子长一些，我想让它发挥点作用”，那就应该认真地对待他的意见；我认为永远不要强迫一个演员穿一件他不喜欢的衣服，除非为节俭或训练的原因。你不可能期望演员穿上他们感到不适合的服装在舞台上感觉自由、不受拘束或轻松自如。

我以为，导演协调工作需要花费最大量时间和精力的，就是戏的声音体现。正如我已经设法阐明的那样，一出戏的演出在小规模上说，就是一次音乐剧的演出。可以说，脚本就好像是供歌唱的，因为讲话和歌唱的进行毕竟是相似的。虽然我现在是在讲而不是在唱，但我一直在发出一种肯定的、意义明确的音调。我

发出的每个音节都位于一定的音调，一位音乐家能够准确地说出它的位置。我组合的每个句子都是按一定的节奏安排的。停顿是为表现一种自发需要而作出的，尽管我并没有意识到这点；它不仅仅是为了呼吸，并且还为了使句子清晰及其他各种表现性目的。这在一出戏的演出中更加明显。为了创造出一定的表现效果，上述要求均应按照速度、节奏、音调、音量及其他标准加以认真考虑。这在需要导演施加协调手段之处尤为重要，把唱的各种歌曲联贯起来使之成为一个整体；同样，也可把各种样式的舞蹈联贯起来，因为即使在最简单的写实喜剧中，在最普通的写实布景中，演员均必须活动，他们的动作一定会汇合成为某种表现这出戏的舞蹈设计，还会有某种超越常识姿势动作之外的意义，人们还会在里面添加一些东西。对于延伸得很长的戏来说，一点也不要再引导去节外生枝地发展那种徒步的姿势动作。当然，要思考如何将戏与情节联系起来，这仅仅是一种新闻报导的手法。它们并非都是如此，电影中的戏可能如此，但在舞台剧中情节只是个次要问题。

几乎大多数舞台剧里都很少有什么情节。戏的动作几乎都与思想有关而不是与情节有关。如果有情节，那也是短暂的和极其简单的。精巧的导演设计更多是与细微的情感描绘有关，人们可以藉此得到安排；并且与强调微妙的变化有关，借此既可把人物置于明亮轻快的情调之中，也可将人物带出这种情调之外，还可使人物面对或背向观众，把他们置于中心或带向侧部。这要比简单地使演员以常态表演某些戏剧情节要

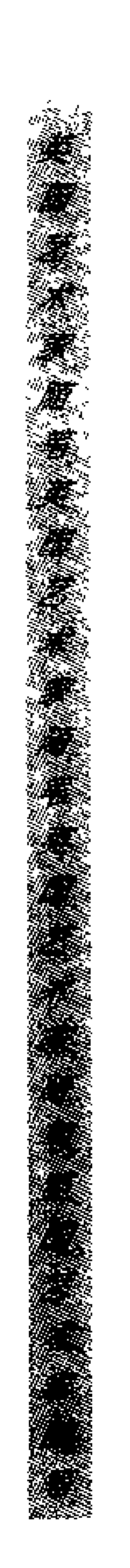
更优美更富喻意。

（杜定宇 译）

直觉与技巧的融合

……直觉与技巧相融合的问题，对我来说，它是这项工作中最有趣的部分。如果要我详细解释一下这些用语的话，那么我所说的直觉指的是直接来自下意识的一种创造性思想表现，它绝对不是通过推理的过程而取得的。我的经验是，艺术中一切最佳主张都是自然产生的，死盯住它们不放并希望得到最佳效果则完全无用。最要紧的是做到放松，只要坚信不移，灵感自会到来，主意自会出现。依我看来，搜索枯肠而来的主意几乎总是二流的。第一流的主张来自何方，可以说只有上帝知道。祈祷与斋戒无疑是有用的，但死盯与推理我想只会是一种障碍。但是，我想没有哪个称职的艺术家会觉得他可以完全依靠灵感。灵感必须依靠坚实的技巧作后盾。

一个人越老他的技艺会越佳，如果他是个勤勉而有才能的人情况就确实如此；但也有这样的危险，他会变得有点狡黠圆滑。我想，不仅是艺术家，而且从事任何活动的任何人都必然会感受到这种情况。历史记载开始变得陈旧古老，我们也会很容易地落入旧窠臼，相同的联想会很容易地随时返回来。我注意到自己在剧院的工作——我在剧坛工作迄今已近 30 年——我必



须不断阻止自己不要滑入某种明显的、现在对我来说已是相当枯燥的精心策划的导演风格之中。我会出自本能地想，"噢，很明显，正确的位置应是如此如此，集合这群人的恰当方法应是这般这般。"然后我就自问，为什么我会那样想？并且，常常唯一的理由就是以前人们曾用那种方法做过许多次。这对任何创造性的工作来说显然是非常危险的。它与创造背道而驰：它恰恰是落入了旧的俗套。

可是经验和技巧也有某些非常有价值的东西。在我中年晚期，对我来说与演员建立起良好关系已相对比较容易。他们可能会想，因为我干导演这一行已经很长时间，对此行已相当熟悉，因此他们现在要比 25 年前我刚开始干导演时更乐意接受我的建议，尽管我自己倾向认为我的大多数建议都是比较呆板乏味的。25 年前，直觉会更经常更容易地起作用。我想，这是演出工作非常困难和矛盾的问题之一。

显然，从实际理由出发，要让具有高度直觉力的、有天才的年轻人去负责一次演出是相当困难的。他会犯很多错误，还会过多地依赖从老一代人的经验和权威中容易得到的东西。同样，对高年资的演员来说也有困难。这需要高度敏锐的洞察力或审美能力，年轻导演和老演员两方面都要做到相互能有助益。然而，年轻导演正像具有坚实技巧的经验丰富的演员一样缺乏这种洞察力，这样他也会有过多的守旧风格、过多的陈腔滥调和取巧手法。他需要一位灵敏的、锐利的、持有批评精神的年方 25 岁的年轻人对他说，"不，某先生，别那样干。你已经那样干了 25 年，25 年间那样干

是好的，正因为这样，现在不该那样干了。"哎呀，你看，除非你能用高度机智的手法去做好这件事，否则会很容易导致某先生或某夫人推翻脚本并招呼他们的人撒手不干。

我想用一个小插曲来作个概括说明；这是一位现在侨居我国的杰出导演告诉我的，他在捷克斯洛伐克踏入社会，艺术生涯早期在德国。20岁出头在德国一家省立剧院时他就谋到一个不错的职位。他是个漂亮英俊的年轻人，很适合担任主人公角色，剧院管理当局送他去见莱因哈特[1]，接下来就在柏林达到他名气和力量的顶峰。我的朋友当时还太年轻，以致激动得发狂，不仅因为有这样好时机可会见这位大师并有可能在事业上取得进展，他还充满孩子气和天真，以为这一切都像在头等卧铺车厢里度过一夜旅程那样是极其自然之事。他处于过度的激动之中，非常感人地表现出他如何兴高采烈，踌躇满志。在一个清新芬芳的秋天早晨他到达柏林，走进莱因哈特工作所在的大剧院。他生动地描述了那巨大辉煌的枝形吊灯、磨光地板，以及穿着特殊制服的先生们如何在门口接他，他怎样旋风般地走上楼梯，沿着一条旁边挂满著名人物肖像的走廊，通过走廊旁边一个小门，走下几级没有磨光也没有地毯的阶梯，通过一个非常简陋的小过道，绕过各种角落，穿过一个院子，最后来到一间事实上更像厨房的屋子。他说起初他能看到的唯一东西是一侧直落下来的窗子，太阳光从那里泻入屋内。然后，当他对周围适

---

① 莱因哈特(1873－1943)，德国著名导演和演员。



应之后，他看到一群面色相当单调无聊的演员正在一端排练。接着他突然看到演员中有一个他过去一直很熟悉的人的面孔，德国的一位伟大明星；我想他也会有过任何人都会具有的那种经历，一个人突然与他在图片中见过的一个很熟悉的人面对面遇到了，无论这是位政治家、电影明星或其他什么人。你突然会想，“他们是多么瘦小啊！我以前总以为他们会强壮得多。”他忙着把这一切都看在眼里，并且心想这位先生怎么这样瘦小，过去他一直把此人想得那么壮大；这时，他突然在屋的一端看到了一位很不起眼的先生坐在厨房的桌子上，两腿不停摆动，注视着双手。这就是莱因哈特。他心想，“现在伟大的时刻已经来到了，我会听到苏格拉底式的滔滔不绝的至理名言以及向这些人所作的技巧指导。尽管这些人可能也很杰出，但他们不会超出莱因哈特之上。”可是什么也没有发生。接着他又想：“唉，他们一定是演得太糟了，他随时都会给他们一顿臭骂的。当一连串有力的责骂从这金贵的双唇倾泻出来而那厢的小伙子感到十分恼怒时，定会有几分钟精彩的时刻。”然而什么也没有发生；这样持续了很长时间，直到最后演员们把一场戏演完。接着有一个小停顿；虽说不长，但仍可以说是个间歇，因此我朋友兴奋地期待着会听到些什么。莱因哈特只是仰视一下说道：“非常感谢大家，现在我们是否可以再回到侍女进来的那一场戏?”整个上午就以这样或类似这样的方式持续排练着，并且我朋友说，那绝对不是一次枯燥的排练，并且很清楚，那是一次带有巨大建设性的排练。我的朋友是一位艺术家，完全能够理解这场排练；他开始

思考为什么会这样，因为什么话也没有说，也没有发什么指示，既没有责骂也没有赞扬。他对这种情况作了一些鞭辟入里的分析。我越深入思考越深信他是对的。他认为，莱因哈特所起的作用正是导演应起的真正的创造性作用，即在排练时为这场表演起一种具有高度领悟力的、高度集中的和高度鉴赏力的测验反应的作用，还起到观众的作用。他不是一个教官，也不是一个小学教师，他没有强加进许多罗嗦话，如“站在这儿，亲爱的，该这样做，挥动右手而不是左手”等等。他只是接受这些事物，促其变化，并重新反射回来。当你达到分析表演的创造性部分时，那就是赋予观众以印象；在演员的一方，就是撤回他们的某些特征并进行重新加工。我尽可能打个直接的比喻，比如说，演员仿佛是将一根线抛入观众席里，如果观众是有领悟力的，那就会把它接住。然后应该由演员握住那根线，拉紧并保持一种变化使之产生有趣的压力，从而在紧张时可认真地拉，在放松时又让它尽可能的松弛，但千万不能松弛到无法重新拉起来的程度。排练时导演就可以是那个观众；他可以起到那种作用，如果他是位好导演，他会比一般观众更好地起到那种作用；他会更富有朝气，具有更深刻的判断力，因此排练就不会变成单调的常规练习，它们会成为富有创造性的活动，最后会变成一场好的演出。

我认为这正是导演与指挥两者间能相互适用的原因。一位好指挥是个善于运用指挥棒技巧的人。他的拍子清晰而富有表现力，是可供观众欣赏的伴随物。他可以用一个优美的姿势把某一部分引入也可把另一



部分抹掉。虽然他很熟悉自己的总谱及其他知识，但总的来说，这是一种吸引观众的表演技巧问题。然而，一位伟大的指挥家甚至不需要任何这类东西。他可以打出极其猛烈的拍子并且看起来世界上什么东西都比不上似的；如果他是位伟大的指挥，那么在他的指挥棒下管弦乐队每个人不仅会比在另一指挥手下作出更好的表演，并且能作出比他知道自己能给予的更好的演出。那并非是通过教导而从他们身上获得的；这是一种精神感召的过程。一出戏的导演所起的有效作用恰恰与此相同。他的作用在最佳状态时就是一种精神感召，并且几乎是无意识地在起这种作用的。某些有意识的技巧可能起作用或帮助这个过程，但这种感召的力量只有上帝才知道它来自何方。它完全是无意识的。没有人知道它何时能起作用，也无人知道它为什么会起作用。一部分人并且只是那些佼佼者才会具有它；其他人则没有。我无法回答那是什么理由或为了什么目的，但是我却完全相信那确实如此。

（杜定宇 译）

吉尔古德

吉尔古德(John Gielgud,1904 ~)英国戏剧演员兼导演,1953年被授予爵位。出生于伦敦演员世家,曾就读于威斯敏特学校和伦敦皇家戏剧艺术学院。17岁登台表演,25岁成为老维克剧团的明星演员,扮演过莎剧中的多种角色,成为与奥利弗相媲美的优秀悲剧演员。演过各种各样的戏剧作品,有谢里丹的《造谣学校》、王尔德的《不可儿戏》、契诃夫的《海鸥》、格林的《制陶屋》和阿尔比的《小艾丽丝》等。他还是一位杰出的导演,导演歌剧、喜剧和一系列现代剧目,尤其是在莎士比亚剧目的导演过程中,进行了许多有益的探索。著作有《早期舞台生涯》(1939)、《舞台导演》(1963)、《著名的剧团》(1972)等。

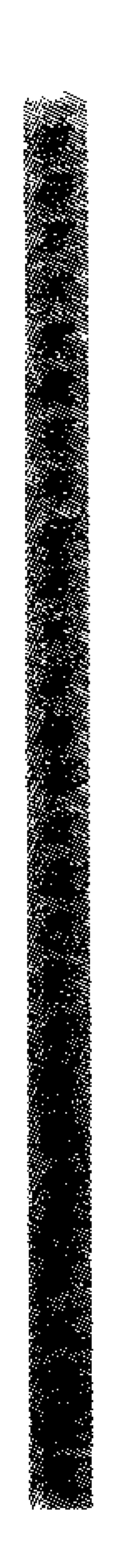
莎剧演出谈

依我看来，古典作品每隔10年左右都应该进行重新发掘。传统的成分应该加以鉴赏并传递下去；与此同时演员还必须以某种方式从中贡献一种当代处理方法。我们不应当停滞不前。世界进步很快，每10年就会有一种不同的传播特色。人们应当去找到它，只有在找到它时人们才能重新解释剧本。这并不是要你去完全重新解释，而是用真正的自发和喜悦去处理剧本，这样它就会具有一种充分的时事主题的效果。不然的话，演出便会遇到我们称之为的表演过火、陈腐老套和演说朗诵式的手法，以及人们在一出蹩脚的莎剧演出中所担心的一切事情。

除了通篇偶尔使用一些古代笑料、陌生难懂的暧昧用词外，伟大的剧作是没有明确的年代限制的。当然对我们来说其结构常常是老式的，可是在重演时，应该对此加以强调而不是改变或忽略。例如，我在参加奥特威的《威尼斯幸免于难》一剧演出中，在彼得·布鲁克的导演下，正是那老式的不成熟的结构才使得这次

重演显得奇特而富有魅力。只是在那些对话显得荒诞可笑之处我们才不得不偶尔作些删节，并且应当对被删掉之处进行研究和认真仔细的思考。挖掘整理的剧目尤其需要进行大量加工，这对现代观众是必需的；下流的语言必须整个去掉，它们常常是粗俗的，并且大段台词和众多场次几乎总是过于冗长。不过，莎士比亚剧作并非如此，只有在台词不够明确或句子过长时才需要加以删改。他的场次安排总是很巧妙的；仅仅为了画面效果而武断地改变它们，这是要比别的任何东西更加彻底违背他的本来意图的。

用晚于莎士比亚时代的服装演出莎剧同样是危险的，并可能造成混乱；对于观众来说这种做法会使问题复杂化，并且给演员增加了额外的责任。风趣幽默的《无事生非》和热情奔放的文艺复兴史诗《哈姆莱特》均属于伊丽莎白时代；如果演员嘴里说的是莎士比亚的台词，而行为方式又努力显得像是查理一世和二世时代或维多利亚女王时代的夫人和绅士，那么就不能充分表达剧本内容与效果，因为他们的礼仪、陈设和家庭对于莎士比亚完全是陌生的。现代人提供的服饰只在他们的时代具有一定价值，可以剔除掉演出中歌剧式的虚假现象；但是现在有一种对布景和服装作精雕细琢的倾向，与忽视诗歌音乐感的倾向相类似，朗读诗句台词就像说现代通俗对话一样。这大大损害了剧本的内涵，就像维多利亚和爱德华时代演出中使用大量删节，过多停顿、比比划划的姿势以及讲话中虚假的雄辩风格一样糟糕。莎剧中俯拾皆是的自然简练应当不断由剧本中丰富的高雅修辞加以变换，演员应以某种方



式在表演中同时抓住这两种特点。

在美国和加拿大，你们现在似乎决心要追随我们英国的榜样，用古典方式训练你们的演员。但是你们面临的是一个困难的任务，因为现在似乎已经不在建造小型剧场了；这里和英国一样，许多小型剧场已经遭到破坏。因此就必然要出现另一种演出倾向，其中追求的是无休止的动作、惊人的服饰创新、轰动的群众场面和一般生机勃勃的总体创造力，这些精心设计都是为了取悦在巨大剧场里的观众，尽管这样做会歪曲或误传剧本的原意，并且还会使人物塑造降低到一种当代流行的把诗流畅美妙的音调剥夺殆尽的境地。还会产生其他一些不幸的结果。这股对莎剧作选择性形象化描述的巨大潮流被令人不快的妥协所打断。年轻演员尝试以写实手法从心理上细心剖析他们的角色，以大胆而富于想象力的方法去表演他们。首先他们需要学会如何停顿和讲得漂亮，不要慌神或脱离主题。除非一个演员完全信赖维系台词的语言形式，增强或降低语言和场面的高潮，否则他就不可能以权威的和自信的态度演好莎士比亚戏剧。

许多导演过于关心舞蹈技法和表演活力，而对台词的实际意义和要素却注意不够。然而，如果能在与管弦乐队演奏保持适当和谐与控制的情况下将台词传送出来，那么它们会比其他任何东西更能取得好的效果。我总是指导演员要穿上出色的戏装，不要舞台布景，只要少量动作，因为一旦你的动作过多，那就不可能对台词应付裕如。莎剧中有许多段落实际上就是抒情歌曲。如果能给这些段落赋予必要的强烈与细腻的

特色和真实，那么观众的注意力就一定不会被过多的舞台动作所分散。萧伯纳有一次说得非常精辟："莎剧一定要用台词来演，并且要演在台词的点子上，千万不要介于台词之间。"

我认为把莎剧《特洛伊罗斯与克瑞西达》导演成一出1913年的德国小歌剧并不能使演员更容易体现(或使观众更容易接受)，我也不赞成《冬天的故事》里的那种漂亮的创造、导演将最后一场那个从台座上走下来的雕像任意改成一个倾倒在蓑窖上的人像。莎士比亚曾在《罗密欧与朱丽叶》中非常成功地使用过这种设计，希望他在后来的一出戏里重复使用这种手法几乎是不可能的。此外，剧本文字中也直接反对这种改变。

也许我无权进行如此强烈的抨击。仅仅在三年之前我曾在《李尔王》的一次抽象风格演出中担任角色，担任该剧布景和服装设计的是我十分赞赏和尊敬的设计师伊萨姆·诺古契。虽然我们的演出构思并不是想作一次惊人的特技表演，而是想暗示这出最伟大的莎士比亚悲剧超越时空的不朽性，但是其结果却几乎是灾难性的(至少在服装方面是如此)。迎接我们努力成果的是一种失望的惊骇的表情。虽然对我来说这是一次带有伤痕的经历，但是我还是不得不承认这出戏已经复活过来……

(杜定宇 译)

韦伯斯特

韦伯斯特(Margaret Webster，1905～1972) 英国戏剧女演员兼导演。她出生于名门世家，父母都是演员，从小接受良好的艺术熏陶。1927年加入牛津费根剧团，巡回演出莎士比亚戏剧。1929年加入老维克剧团。1936年去纽约演出并兼导演，在导演莎士比亚的戏作中声誉鹊起。1945年导演的《奥塞罗》一剧取得极大成功，在百老汇创造了莎剧演出295场的纪录。玛格丽特·韦伯斯特对莎剧的独到理解和特殊处理使她赢得了众多赞誉，也引起了不少争议，她把莎剧演出经验和理论凝聚在她的著作《无泪的莎士比亚》一书之中。

导演莎士比亚戏剧

我以为，导演莎士比亚戏剧的主要问题与导演任何别的戏剧十分相似。确实，莎剧脚本通常要比人们遇到的1941年创作出来的剧本好一些。作者已成为一位经典作家，他的作品却不然，可以稍作修改；他已经故世，也不会再产生狂热的念头，会在彩排前三天把最后一幕戏完全重写一遍。对于一部公众所接受和欣赏的剧作，评论也会是十分温和的，更多的是表示遗憾而不是愤怒；不会出现那种致人于死地的恶毒评论，这种评论有时会使人以为作者一定仅是为了惹恼"评论界"才去写剧本的。虽然这些观察材料对于那些不十分熟悉现代美国戏剧记录的人来说可能是轻率的，但它们却表明其中存在着一种令人欣喜的稳定因素；这种稳定因素使导演有可能以某种肯定而有把握的心情来探讨一出莎士比亚戏剧演出问题。

然而，稳定性在这种情况下并不意味着局限性。导演的作用是解释和体现，无论它是百音盒剧院最新的时事讽刺剧，还是一出全明星式的《李尔王》重演；莎

士比亚戏剧提供的体现幅度可能是独一无二的；过去一直会今后也永远会有各种不同的《哈姆莱特》的上演方式，每种方式都会忠实于剧本的不同评价和各种不同的观念，并以最佳的演剧手段向同时代观众作出生动的体现。哪种方式能有效地将莎士比亚所写的剧本向观众提供最佳的和最生动的剧场演出和阐释？只要能回答这样一个问题，在选择上并没有正确与错误之分。按照这样一种评价，导演就可能会比他在任何现代戏剧中的作用更为重要，因为戏的基调、样式、情绪和设计都操在他一人之手。

（杜定宇 译）

莎剧剧本的处理

两种诱惑会立即呈现出来。一种是会不惜任何代价过于热心地去追求新奇；另一种则表现为过于尊崇传统。从剧本的角度来处理这个问题，应该有一个折衷的方案，既不能自由地不受限制地改动，也不应极端地固守传统，把莎士比亚的教规当作圣典。莎士比亚的某些笑话对我们已经过时，要否认这一点只能是徒劳的。如果现在有谁能懂得"马伏里奥的鼻子不是鞭柄，我的小姐有一双玉手，她的跟班们不是开酒馆的"[①] 是什么意思，他也许会对自己的渊博学识感到

① 见莎剧《第十二夜》第二幕第三场。

高兴，但却没有哈哈大笑的情绪。尽管如此，莎士比亚的喜剧最终大多还是要依赖于其人物或情境的一种幽默感，而导演在初看剧本时可能会情不自禁地要进行删节，认为用语过于古老和复杂。如果表演“喜剧滑稽场面”的演员能具有一种个人真实，自身具有一种滑稽和惹人喜爱的素质，那么这些台词既不会显得枯燥乏味也不会显得含糊费解。从这里我可以再次作出推断，一位导演在接手一部莎士比亚喜剧时的首要问题就是挑选好优秀的演员和杰出的丑角，剧里的角色分明是为莎士比亚时代的优秀丑角演员而写的。只有当他不能成功地做到这点时，他才需要求助于删节的手段。

同样，在严肃剧里也有许多场面和台词对于现代观众来说可能是过于冗长、过于拖沓、不胜负担的；显然，一出现代剧的演出时间要比公元1600年前后的要短得多。可是除了别的天才之外，莎士比亚还是一位非常杰出的剧场艺术家；为什么他要在会使剧本变长的地方放上这样那样的场次，通常最好的办法还是找一下原因，找一下剧场艺术上的理由。任何一个曾演过《哈姆莱特》删节本和全本的演员都会告诉你，演全本时远没有演删节本时那么累人。莎士比亚知道什么时候一个演员需要“休息”，正如他知道观众何时需要从演员那里得到休息一样。他的剧本在掌握观众心理方面特别内行，而这个因素常常却被一些学者和文学评论家们忽视了。一位导演要想把工作做好，就要在想象中与剧作者莎士比亚一起到后台去，从环球剧场内台的幕间看一下正群集在剧场(这是我们所希望的)

里的混杂的伦敦人。剧场底层的"普通区观众"热切而兴奋，并且喜欢说话，学生、学徒和一大群戏剧爱好者只能在廉价票区里挤成一堆。他们机敏、精明、偏执、不能容纳异己，慷慨、粗鲁、喜欢崇拜；今天他们是楼座顶层的观众。上流社会的廷臣和贵族坐在位于舞台自身和底层的包厢里，他们冷眼旁观、吹毛求疵、烦躁不安；他们脸上表现出"戏完全是为我们而演"的神气；他们常来得晚；今天他们仍然如此。经过这样简单回顾之后，导演就会感到他手头那个剧本里的许多事情更加清楚了。我相信，在没有对速度、意义、效果或明晰诸方面可能有的损失加以仔细估量的情况下，他是永远不会对剧本进行删节或调换的；同样，在没有认真考虑这些相同因素之前，他也永远不会插入一套外加的和延长的舞台动作。

(杜定宇 译)

服饰与布景的体现

同样问题也适用于物质体现。人们常常会情不自禁地使用"特技"演出莎士比亚戏剧，即用几百年前剧本诞生前后的布景来演莎剧，用现代服装演莎剧，或干脆不使用特殊的戏装进行演出。依我看来，在这一点上与正统的体现存在着很大距离。莎士比亚本人完全不在乎地点和时间。他轻快地让克莉奥佩特拉穿上紧身饰边女上衣，把时钟拨到几乎是原始时代的 11 世纪

的苏格兰。仅仅这种考虑就将一个相当清晰的领域留给了现代设计师。然而导演一定要有把握使那种服装能传达并帮助人物和演员,而不是装饰性地并令人困惑地悬挂在人物身上。

至于舞台布景本身,在我看来坚持伊丽莎白时期的舞台布景方法要比墨守伊丽莎白时期的服装风格更有理由。我自己曾用一个仿制的微型伊丽莎白舞台进行创作,必须坦率承认,我发现它非常困难、呆板和难以适应。人物编组及其空间价值对我来说几乎是个难以解决的问题。同时一位导演时刻不应忘记,戏的整体结构是以速度和流畅为基础的,通过这种方法就能使一场戏融化在另一场戏之中,而不必打断或作视觉变化。它并且废止了现代的两到三幕的分幕。以现代观念或分幕标准来看,所有莎士比亚剧作中几乎找不到一种正统的幕布,甚至像剧本文字中的分幕也显然是剧本编者武断地加上去的。对于任何证明有效的剧场规则来说,它们都是错误的。现代演出硬加上去的幕布都不得不依靠导演所掌握的各种手段来设计、装饰和制作。它是一种难以避免的不幸。然而,没有任何理由可以说导演应该在这些停顿之间牺牲莎士比亚剧本里的速度和流畅;但是却有各种理由可以说明为何导演要竭力避免这样做。

我相信莎士比亚会欢迎并使用今天剧院所掌握的视觉手段;并且相信,一次莎剧演出应该给舞台带来的那种视觉美素质,正是剧场艺术职责中要提供的一部分。同样,布景应当体现并阐明剧本的精神实质,而不是使其模糊,也不是去超越它。它应当保留剧本文字的

那种富有想象力的适应性。并且,导演还应记住伊丽莎白舞台已经在演员与观众之间建立起来的那种亲密关系。因为,可以从距离台口15英尺的舞台后部以洪亮声音发出的每一段话,里面可能有20句精妙而不易捉摸的台词,它们只会被这样一种间隔所歪曲。无论是内心独白,这种朗诵很少会扯开喉咙大声喊叫;或者是这些台词中包含一些轻松机智的玩笑,而这也要依赖与观众进行立即的交流。舞台前部的延伸部分是伊丽莎白时代剧本布局中必不可少的部分,现在上演莎剧时仍然是不可缺少的,一出莎士比亚戏剧的布景应当使演员能与观众实际交流,而不单单是面对着他们。

(杜定宇 译)

演员和导演的体现

……戏剧公会剧团的特里莎·赫尔本[1] 小姐说过,一次她问萧伯纳能否就如何上演他的剧作给她一些特别指导。萧伯纳回答说:演员应当站起来说台词,以便让每个人都能听清楚他们的话。莉莲·贝利斯[2]持有非常相似的观点,现代最伟大的莎士比亚剧团之一——伦敦老维克剧团的建立,正是由于她的勇气和

① 赫尔本(1887~1959),美国女导演。

② 贝利斯(1874~1937),英国剧坛的著名人物,音乐家和剧院女经理。

不屈不挠的精神所致。她正在为她的主要男演员联系下一演出季在国际知名剧团和银幕上担任明星的契约。然而在观察那位男演员被广为宣传的造诣时却带有疑虑，并且终于问他："嗯，小伙子，你擅长莎士比亚戏剧吗？"他回答说从孩提起就崇拜莎士比亚，事实上他总是将一本《哈姆莱特》剧本放在枕头下睡觉。"好孩子，问题不在这儿，"她直率地问他，"你能背诵他那优美的句子吗？"许多演员并不认为背诵莎剧的"优美佳句"是个十分困难的任务，然而台词朗诵中也有一些必需的东西，是一个现代演员按照1941年百老汇戏剧对话的方式进行朗诵所未必能够达到的，除非他碰巧遇到过马克斯韦尔·安德森[1]的作品。

演员需要有更好的发音，更长的呼吸，以及具有对英语语言的节奏感和音乐感。观众现在听觉懒惰，人类的声音不加放大而使一大群人能够听到，剧院几乎是唯一的场所了。此外，莎士比亚的用语包含许多词汇，由于我们的词汇量渐渐地减少，讲话的语言越来越贫乏，我们对莎士比亚那些用词已经感到相当陌生。导演不得不对一句或一段台词中的词组和标点方法给予最大的关注，才能使关键词变得清晰，使插入性的词组保持在适当的和次要的地位。当一段台词用的是诗体时，他必须弄清楚诗的节奏，既不能过于强调以致使其变得韵律不整，也不能过于破碎以致毁坏其音乐感。导演只好坚持让他的演员组作呼吸练习，这样在需要时他们才能连续朗诵六或八行诗句。诗句朗诵的问题

---

① 安德森(1888～1959)，美国多产剧作家。

应随着不同的剧本而有适当变化。在早期诗剧如《理查二世》和《罗密欧与朱丽叶》中，莎士比亚仍然用韵律准确韵尾丰富的文字进行写作。为了反映出诗句的意思，这里演员不得不故意加以强调，防止节奏平板。在《科利奥兰纳斯》、《冬天的故事》及晚期剧本中，莎士比亚使用的诗体形式非常复杂，并且带有许多复杂的句型和插入语，演员朗诵时必须注意，要保存肯定的韵律节拍，以免实际上朗诵成散文。

如何确切而恰当地将莎剧的抒情和叙事段落中的旋律与意义融合起来，是一个很难进行理论概括的题目。平衡是一个细致的问题，并且很容易被破坏。一个迷恋于他自己在创造的优美声音的演员会不自觉地陷入一种固定的旋律之中，这种旋律会很快变得缺乏新鲜感或缺乏自然而优美的思维，结果就变得特别难以理解。我曾听人说，约翰·吉尔古德朗诵茂丘西奥的关于"春梦婆"这段台词时所使用的方法会使人们感到，这段特殊的台词似乎以前从不曾在这个世界上朗诵过，所说的每个新鲜比喻也似乎是讲出口之前的刹那间才首次涌进他头脑里的。然而，他朗诵的节奏从不曾有过瞬间的停滞，也不曾对最充分的音乐时值有任何破坏。有些演员朗诵的莎剧台词听起来舒畅并十分易于理解，而另一些演员的朗诵听上去却混乱而含糊。这并不是说话的声音大小问题，而是思维和语言是否清晰明了的问题。

导演者的问题与个体演员和声音组合均有关系。悲剧的许多壮烈场面和喜剧的许多重要场面就像一部交响乐的总谱，个体的声音在其中起到乐器的作用，在

节拍与旋律的谱线内冲突、调节和结合。导演应该设法稳定地全部地听到整个乐谱。他要能够通过运用节拍来发挥很多作用。莎士比亚时代的演员表演节奏很快，这点看来是无疑的。没有任何现代剧团能在两个小时之内演完整出《罗密欧与朱丽叶》，也无法在短短两小时里演完《亨利八世》，而莎士比亚的序幕中却承诺他自己的剧团可以做到。绝大部分剧本均由于一种全面敏捷处理而得益，从面"慢动作"可以获取效果，剧本的一致性得以保持完整。

体现的问题涉及范围很广，……当然它是因各个不同的剧作而异的，并且必须依赖于导演本人对脚本的处理，以及他进行创作的经济和物质状况，和他期待或希望来观看演出的观众类别。在任何一种情况下他都会找到丰富的可资利用的研究材料、文本校勘和评论文献。同样，还有一些他熟悉的传统，他看过或听说过的这部戏从前的演出，以及可供选用的理论和幻想宝藏。所有这些材料中肯定会有很多有价值的和有启发性的东西，我想他不应该害怕利用其中适合于他目的的材料。然面，作者本人仍旧是他自己作品的最好向导，并且一种新鲜的想象力和一个爱询问的头脑会汲取到导演想从一个剧本里要求的几乎所有东西。戏剧人物所反映的人其思想和心灵现在和 300 年前一样真实，即使他们的用语已经变化，他们所处的情境也常常很难与今日的相提并论。他们是些并不怎么漂亮的穿着职业服装的门外汉，懒洋洋地站在那里空空洞洞地背诵台词。他们的特征可以用许多不同的方法重新

创造，可是任何莎士比亚剧本的正确演出都要依赖于富有想象力的理解，藉此才能再现其人性。

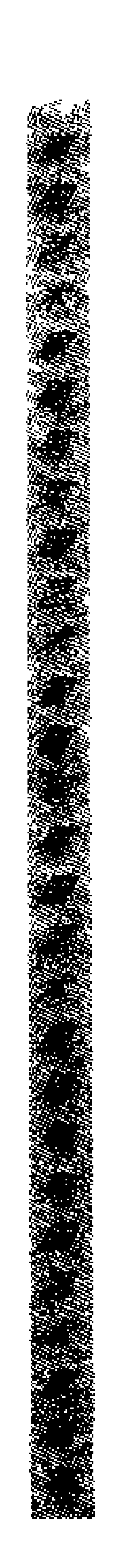
上演莎士比亚戏剧并没有什么神圣不可及的东西，也没有什么神秘的或含糊难懂的仪式。相反，莎剧可以提供最大可能的娱乐。你可能多次误入歧途，但一直走入歧途却几乎是不可能的，因为剧作者总是对你有帮助的。你可以做各种各样的事情，但依然发现你还没有追上这位作者。许多现代剧给导演提供的养料很少，导演要想从中构想出富于表演的东西当然也就不多了。可是莎剧里的养料是无限的，只要你的想象力和精力许可，你可以随意创造出许多有趣的东西而养料仍有剩余。进行创造是十分有趣的，也是非常有价值的；莎士比亚能够提供几乎所有的东西，只有浮华和无趣除外。

（杜定宇 译）

上演莎士比亚戏剧

“一出悲剧的唯一魅力和布景就是全场坐满能理解剧意的观众。”莎士比亚一位同时代剧作家曾这样写道。今天这句话仍像三百多年前一样真实。莎士比亚的剧作在英语语言中是最伟大的，也只有通过活生生的剧场艺术，以最充分最生动的感觉，才能使其保持活的生命。

……我曾经尽心竭力地、凭自己的直感尽可能接



近地把这位剧作家的意图传达给观众，因为我的演出正是为他们而进行的。我从不曾认为我能为剧中的问题提供任何肯定的答案，尤其是那取之不竭的《哈姆莱特》剧本……我发现演员们对莎剧怀有一种敬畏之情，特别是对诗剧，并且一开始就不愿意把莎剧人物当作真实的人来对待。观众也同样受到惊吓；然而我发现他们也证明是热切、快速、反应敏捷的，可以成为莎士比亚本人所可能希望的那种观众……

美国莎剧演出人面临的最重要的任务之一，就是要打破这种对莎士比亚不全面的有害的尊敬。目前对于莎士比亚戏剧的演出或表演并没有存在固定的传统，这种自由其本身就是一种机会。以前习惯于在乡村进行巡回演出的轮演剧团，已经由于经济状况和新娱乐形式的竞争而被迫退出这个领域。还有一些是由明星进行的富有特色的惊人演出，如约翰·巴里穆尔、简·考尔、凯瑟琳·科内尔等人，他们具有幻想和能力来利用莎士比亚的剧作。可是至今并没有一个标准，能使后来的演员和导演借以衡量新近凭直感而来的体现真实，对于剧本及其作者注入的知识也十分有限。传统有时是一种判断的标准。当然并不需要仅仅从以前的戏箱里收集一些旧式的陈腐碎片。现代戏剧在这个问题上几乎像对待其他所有题目一样是混乱的和易变的，在过度尊重传统与决心不惜任何代价追求新奇之间游移不定……

导演处理一部莎剧的手法所必须依据的原则，毕竟与他处理任何其他剧本的技巧所遵循的原则并无什么不同；他的方法可以有所变化，因为导演技巧本身是

根据个人特殊素质的不同程度而定的。我相信他首先应该决定戏的情调，它的物质与精神气氛，它的结构模式以及它的总体效果。阿登森林或艾尔西诺、伊利里亚或维洛那的世界是个什么样的？其中起作用的是什么力量？在那个世界范围内适用的是什么道德价值或什么社会标准？莎士比亚一定要使用某种戏剧设计手段，我们应该通过认识他使用的材料——人类的或无生命的，来学会识别他这种手段的起因和目的。可是这些戏剧设计手段的背后意图是什么？知道了他的方法，我们可以猜想出他脑子里想些什么；察觉到熟悉的事物，我们就可以看透那些超常的东西。对于前者，我们有时应有改编的自由；对于后者，如果我们要加以违反就不得不冒一定的风险。

供我们跨越过去而进入莎士比亚之乡漫游的桥梁，就像我们自己将要建造的从舞台通向观众大厅的桥梁一样，是由人来建造的。这些人是谁？从李尔王到第三等级的公民，我们应该熟悉他们。我们的目标总是争取一种接近感，而不是强调分离。

我们不会为了给霍茨波创造生活感而给他穿上皇家空军的制服；假定只有通过将科利奥兰纳斯歪曲成佛朗哥将军的形象才能使剧作家和观众强行一致起来，那么就是过于低估我们的剧作家和观众了；要巧妙地暗示英国王权退位的日期比理查二世的更近；并以欢快的呼喊大声宣告爱诺巴勃斯是鲁道夫·黑斯[1] 的

① 爱诺巴勃斯，《安东尼与克莱奥佩特拉》一剧中的将军；黑斯（1894～1987），希特勒手下的将军。

一位先驱。剧本的真实是一种没有时限的真实，其外部情形的相似只不过是一种偶然现象，尽管有时是一些辛辣的令人回忆的东西，这正是由无数人的脚步踏出来的历史归途。这时候，热爱戏剧并对其力量和特权表示忌妒的那些人，却正渴望戏剧能表明自己是同时代的一种力量。然而，莎士比亚并不是一位逃避主义者，他是以直接赢得人心为目标的。莎剧中有少量奇异的仇恨，但理解却是无限的。如果所感受到的世界已经超越出他的智慧和同情，那将是一个没有趣味的荒凉世界。

（杜定宇 译）

奥利弗

奥利弗(Laurance Olivier, 1907~1989)英国著名演员和导演。从小热爱音乐和戏剧,幼年多次登台表演。1924年入中央戏剧艺术学校学习。1926年在伯明翰轮演剧团开始其职业演员生涯。1937年参加伦敦老维克剧团,在舞台上多次成功地扮演了莎剧中的人物,有《理查三世》中的同名角色、《亨利四世》第一部中的霍茨波和第二部中的夏禄法官。他还扮演过索福克勒斯《俄狄浦斯王》中的同名角色。在战后年代他导演和主演了《亨利五世》和《哈姆莱特》两部电影。他两次赢得奥斯卡奖。1963年劳伦斯·奥利弗被任命为英国国家剧院导演,多年来,他为该剧院的演出水平的提高作出过巨大贡献。1970年被封为男爵。

导演方法谈

从个人来说，我讨厌对戏剧进行一切抽象讨论。它们使我厌倦。我向你保证我永远不会写一本有关我的戏剧艺术理论的书籍。（奥利弗一直实践他的诺言，不愿意讨论他的表演和导演方法。但是在像这样一次会见中，有可能推断出他的导演方法，他已用这种方法将莎士比亚戏剧带给广大的普通电影观众。）

演员应该得到训练。他必须被训练得达到能自动执行导演命令的程度。我期待我的演员能准确地做我告诉他们去做的事情并能很快去做，这样如果我做错的话就能立即看出自己的错误。我相信导演应该非常熟悉剧本，以便能抓住每个场面的每一个重要瞬间。他知道——只有他一人知道——剧情何时应该上升，何处应该下降。他知道该在何处加以强调。个体演员可能看不到一次戏剧行动的逻辑性。我要求演员这样做他就必须去做，因为如果导演真的熟悉剧本的话，那么他要求的戏剧行动就是合理的……

我宁愿将一场戏排练七八次也不愿将时间浪费在

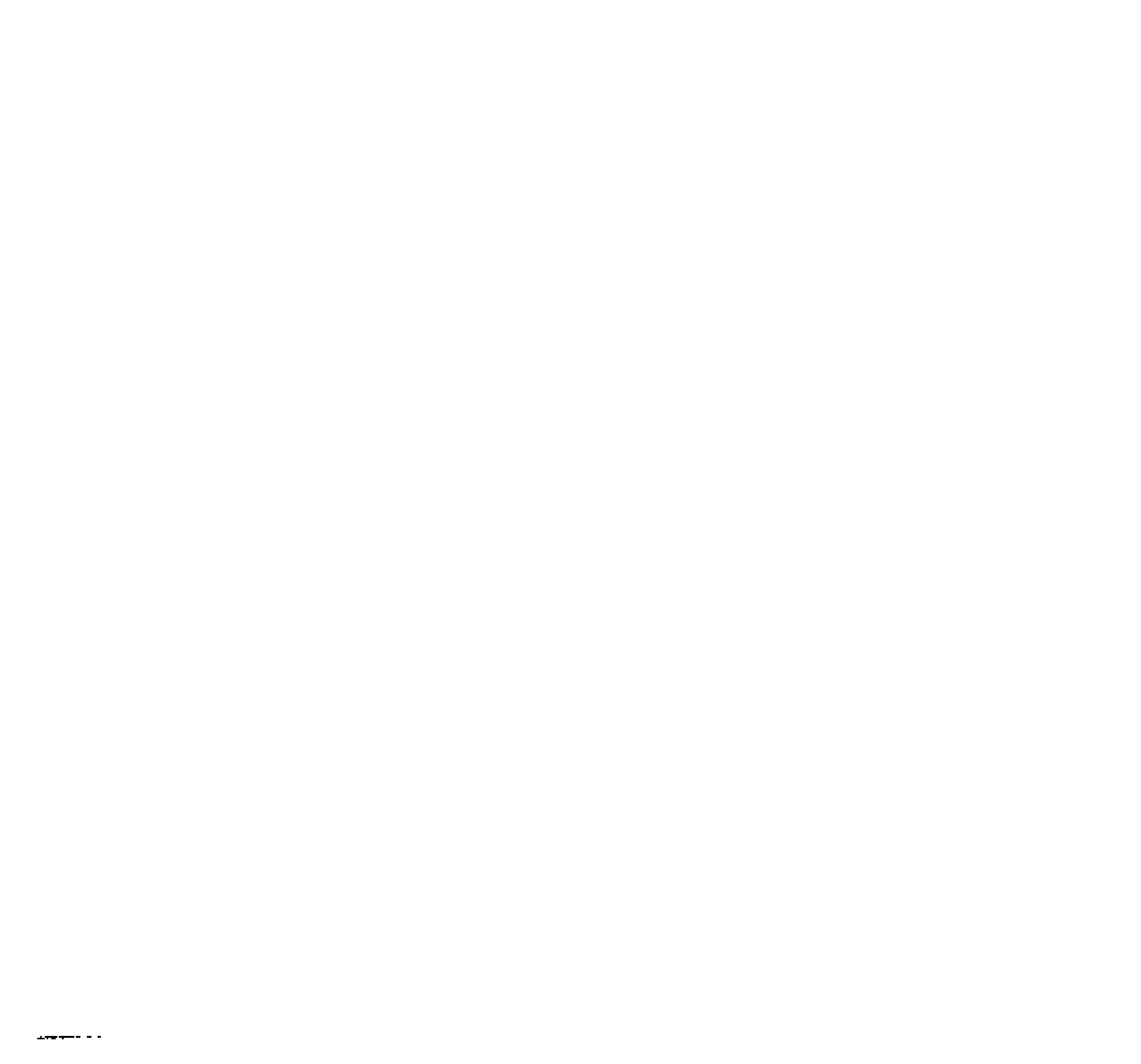
抽象的闲聊上。演员只有通过反复排练才能得到正确的东西，争论诸如动机之类的事情是无用的。美国导演们过多地鼓励这类事情……他们要求讨论、讨论再讨论；而不是反复排练一场引起麻烦的戏。

导演的主要责任是为剧的形式、意义和节奏提供观点，而其中节奏是最重要的，比如说何时该放慢节奏，何时该加快节奏，何时该使用停顿。一出戏里的停顿如同音乐中的休止一样重要。当我研究一部戏的脚本时，我总是设法找出暗藏在脚本背后的停顿……

（奥利弗感到他那种准军事型的排练在英国剧坛上是十分普及的。他解释说，在英国人人都受到过伊丽莎白时代戏剧和王政复辟时代喜剧的教育。因此他们都学习按高度传统化的形式创作，并训练自己遵守纪律和接受秩序的外部规则。奥利弗说，人们不可能凭自发和直觉来表演带有传统音节和重音的诗剧及带有韵脚休止的或矫揉造作的喜剧。）

我并不反对自发性。但是这些富有激情的即兴表演一定要在一种框架之内进行，在导演规定的范围之内进行，而导演则是按照剧本来规定这些范围的。说到底，演员和导演都是戏的仆人，难道不是这样吗？

（杜定宇 译）



博尔特

博尔特(Robect Bolt, 1924～)英国剧作家、电影剧本作家。1941年他在保险公司工作。第二次世界大战期间在皇家空军和陆军中服役。此后到曼彻斯特大学和埃克塞特大学读书,后任教员至1958年。他的以托马斯·莫尔为主人公的历史剧《千秋万代》(1960),在伦敦和纽约上演后获得巨大成功,显示出他的才华。1966年改编成电影后获得奥斯卡最佳影片等6项奥斯卡奖。罗伯特·博尔特最成功的剧本是《樱花满园》(1957)和《女王万岁》(1970)。主要剧作还有《老虎和马》(1960)、《彬彬有礼的杰克》(1963)等。1962年发表电影剧本《阿拉伯的劳伦斯》,获同年奥斯卡最佳影片奖。其他电影剧本有《日瓦戈医生》(1964)、《赖恩的女儿》(1970)、《卡罗琳·拉姆夫人》(1972)等。

《千秋万代》序（节选）

……

“宗教”和“经济”是用来描述人类生存方式的抽象词汇。因为人们从事生产劳动，才有所谓的经济；反之，便不成立。因为人们信仰、崇拜神灵，才有所谓的宗教；反之，也不成立。经济与宗教之间发生的冲突不是别的，而正是人与人之间的冲突（这种冲突既存在于不同利益集团之间，也存在于同一利益集团内部）。

这一点，理论上也许很少有人会提出异议，但实际上我们的理论家们似乎愈来愈倾向于逆向思维——经济是因，工人是果；文化是因，哲人是果。而我们似乎也习惯于将自己置于社会之中，给自己定位。这时候，我们不禁要问：“我是谁？”你也许会答道：“我是人。”然而又自觉这回答是多么愚蠢，因为你根本不知道人是什么。回答既然是愚蠢的，提问当然也是愚蠢的。然而，我们还是禁不住要问，与生俱来的好奇心促使我们不停地问别人。只把自己排除在外，似乎有点蓄意和不自然；而且，还会遮掩在异常的静寂中显露的自我真

像。这样一来,反躬自问便成了庸人自扰。于是,我们就借用他者的口吻来回答自己的提问:"这个人是个合格的勘测员,老板雇用他是想跟他合伙经营,他开的那辆轿车有六个汽缸,还九成新呢。他干得不赖。他的意见……"就这样,我们用更适于评价路人的方式来描述自己。我们用第三人称思考自己。

换言之,在今天的社会里,人们借以认识自己、衡量自己的标尺即个体的人(斯多葛派[1] 哲学家、基督教徒、理性绅士)已不复存在。我们可以是任何身份的人。然而,假如我们是任何人,那么我们就谁也不是。虽然人人都有实实在在的社会地位,但并不是每个人都能处之泰然。于是,便有了在包含个人又大于个人的社会整体之外,重新给自己定位的愿望。

然而,社会只是借用众人的头脑进行思维,因此他的想法也并不比我们更多。个人试图在社会的坐标中寻找自己的位置,可是除了社会吹嘘的"自由"和"机会"的缺失,他甚至找不到一个固定的点。至于自由和机会有什么用途,社会更是哑然无言。得到的正面回答只有四个字:"取而用之"(左派说:"有能力取用就只管取用吧",右派说:"有资格取用就只管取用吧")。而这四个字是根本不用社会来告诉我们的。换句话说,大家都吃了社会的闭门羹,问题一个都没有解答。当然,它也会向我们施加反弹力,把我们重又抛回社会。人在社会,便忘了自己还是个独立的个体;相反,他把

[1] 斯多葛派,古代哲学派系,公元前4世纪由古希腊哲学家芝诺(Zeno)创立于雅典。

自己看作职业的描述者、分类者，一个擅长分类、时刻关注分类的专业人士。他们像牧师一样活跃在我们中间。另一方面，当我们独对自己时，又尽力描述自己，给自己分类，直到确信至少在外观上自己有一个清晰的轮廓。下班铃一响就加速逃往边缘，只在身后留下一个空荡荡的圆心，这既是城市的现状，也是我们的心态。

这种想法很大胆吧。不过，我倒正是怀着这些想法动手写这个剧本的。或者说，一边写，一边有了这些想法。也可以说，一旦这些想法变成文字，便要论证它、巩固它。剧本尚未完成之前，很难说清究竟写些什么；及至脱稿之时，写的东西却又永远地融入了剧本，就像雕塑的外形和大理石一样不可分割。写剧本就是思考本身，而不是思考思想；比之设想，它更像做梦——只是这场梦历时半年之久，做梦人也必须担负起责任来。

无论如何，在我眼里，托马斯·莫尔[①] 都是一个有着强烈自我意识的人。他知道何处放、何处收。他知道面对敌人或友人的侵犯该作多少退让。他知道适度的惧怕，还有一副古道热肠，因此无论哪一种退让都显得意义重大。他睿智机敏、熟谙律法，因此总能阵脚不乱的从容退让。可是到了最后，有人竟然逼他将仅剩的一块地盘也拱手相让。这时候，只见平素懦弱、风趣、随和而又世故的他，突然爆发出最原始的力量，好

① 托马斯·莫尔(1477～1535)，英国人文主义者、天主教圣徒，曾任下院议长、内阁大臣，《乌托邦》一书的作者，因对国王亨利八世离婚案和教会政策持异议，被诬陷处死，1935 年被谥为圣徒。

似钢铸铁打，凛然不动。

我对他的认识也有一个过程：起先，他的处世之道吸引了我。他在纷繁复杂的生活中把握住生命，在自己的内心里发现了价值。一旦失去那块安身立命之地，他便会毅然决然的拥抱死亡。从当时的情况来看，这无疑是他个人作出的抉择。假如临刑前他公开表示同意亨利八世[1] 和安娜的婚事，他或许还能免于一死。当然，这次婚姻还跟其他因素有关——对教会的攻讦、整个新教改革的政策问题——这些都是莫尔极力反对的；不过，笔者以为对他而言，"睁一只眼、闭一只眼"或许倒是上策。其实，他也正是这么做的。然而不幸的是，要求他首肯这门婚事的方式太不近情理——他被逼着相信自己并不相信的，更有甚者，还被迫违心的对天发誓。

说到这里，我觉得有必要解释一下，或者说作点辩护。莫尔是个十分正统的天主教徒。在他看来，宣誓绝非信口雌黄，而是对上帝的呼唤。上帝不会对誓言置若罔闻；他要来见证、来审判。凡作假誓的必人地狱，这也是莫尔深信不疑的。对他而言，事情就是这么简单(虽然从他的遭遇来看并非如此)。我不是天主教徒，甚至连基督徒也算不上，既然这样，我又有什么权利对一个天主教圣徒说三道四呢？换言之，我有什么理由把一个不愿手按《圣经》、随便撒个谎，因而自断生

① 亨利八世(1491－1547)，英格兰国王，不顾教皇反对，与凯瑟琳离异，与安娜结婚(1533)，为加强王权，国会通过"至尊法案"(1534)，确立国王为英国国教会首脑。



路的人尊为英雄呢？

理由是这样的：一个人只有在决意躬行其言，希望在真话和德性之间确立自我的时候，他才会承诺和立誓，并以自己的人格作为担保，宣誓仍然是有意义的。我们会对作假誓的人嗤之以鼻，心想他根本没有自我可以依靠，没有人格可以担保。毋庸讳言，誓言的效力已经大不如前。对于大多数人而言，即便是掷地有声的誓言也不过是巫医嘴边的空话连篇。对于大多数人，我们更希望他用现金而不是人格作为担保。我们感到也深知自我是个模棱两可、难以捉摸的东西。他们都说，我们无能为力的事情越来越少。除了无法选择的体能，人的潜力简直无可限量。也许，这就是为什么我们都喜欢用肉体的折磨来彼此施压。虽然神圣不可侵犯的不朽灵魂犹如凤毛麟角，然而大多数人感到有些东西还是不去冒犯为妙。多数人在宣誓（如热恋中的山盟海誓）的时候，都会感到自己说出了某种神圣的东西。由此我们可以猜测，如果一个人把宣誓不仅看作一种历史悠久、人所共知的仪式，而且还将它视为一份条款明细的契约，那么誓言对于他将意味着什么。或许，自我意识只有在崇高和超脱中才会变得清晰。可是，因为我们太执著于理性，前景也就显得黯淡了。笔者以为，我们的思想家、艺术家和科学家能够献给世人的最好礼物就是：不用幻术，帮助每个人认识真实的自我。作家艾伯特·加缪[①]就是这其中我十分景仰的一位。

---

① 艾伯特·加缪（1913～1960），法国小说家、戏剧家、评论家，作品反映世界的荒谬与人的孤独和无能为力，1957年获诺贝尔文学奖。

说来说去，以上都只是我的辩解。我试图说明：在我的笔下，天主教圣徒托马斯·莫尔何以成为一个自我的英雄。

这位奇人吸引我的还有他那无与伦比的处世之道。他不像加缪的小说《原罪》中那个卑鄙无耻、不择手段的主人公。他并非贵族出身，而是来自当时最为进步的商人阶级；他曾经是学者、律师，又担任过大使，最后还做了大法官。参观一下位于切尔西[1] 的莫尔故居，游客就会发现那简直是一部 16 世纪的《名人录》：霍尔拜因[2]、伊拉斯谟[3]、科利特[4]……名流会聚。作为"新学问"[5] 在英格兰的公认代表和倡导者，他与全欧洲最有头脑的人保持通信联系。他是国王的亲信；每当治国方针有所变化时，国王都会屈尊垂问。有一次，国王竟然搂着他的脖子，在切尔西花园里散步。(莫尔说过："假如我能为他赢得一座法兰西城堡的话，恐怕这项上头颅就不保啰。")他热爱他的大家庭；他的家人也都热爱着他。当他舍弃生命时，他比多数人舍弃的更多，因为他毕竟认同和珍惜自己所处的社会

---

① 切尔西，英国伦敦市西南部一住宅区，位于泰晤士河北岸，为艺术家和作家的聚居地。

② 霍尔拜因(1465～1524)，德国画家，曾作多明我会隐修院高祭坛画，后期兼有晚期哥特式及文艺复兴风格。

③ 伊拉斯谟(约 1466～1536)，荷兰人文主义学者、北方文艺复兴运动中的重要人物。《新约圣经》希腊文本编订者。

④ 科利特(1467?～1519)，英格兰神学家、伦敦圣保罗学校创建人。

⑤ "新学问"，指 15～16 世纪时对原文《圣经》及希腊、拉丁古典作品的研究。

环境。

你也许不觉得这其中有什么必然的冲突，命令人宣誓又默许作假誓的都只是社会自身。可是，为什么一个沉湎于社会生活的人会突然不顾后果的与社会决裂呢？如果不是一时的反叛情绪，事情又怎么可能发生呢？当然，仅仅这样解释还是不足以说明问题的，因为莫尔自始至终都在娴熟而自信的运用各种社会武器、计谋、受宠和最为有力的法律条文来保护自己。

在莫尔看来，回答还是那么简单(虽然仍不轻松)。他身处的英格兰王国从属于更大的基督教社会；这个社会由基督创建，受天命统治，将与日月同辉，永远不会衰亡。还有些人也能给出简单的答案，然而，就大多数人而言，这个问题简直像一个谜。而谜底就是我们共同居住的这个世界，这个让人不寒而栗的苍茫宇宙。因为没有法则、没有约束、没有道德律，所以才让人感觉恐怖。宇宙不是空无，便是被水火不容的上帝或撒旦独占。聪明人一辈子都不和宇宙对话交流；在他眼里，宇宙不过是晴朗的夜空里一道美丽的风景，要不就是一件新奇别致的玩意。默察个人和宇宙的联系，至多只能给他一点震颤的快感。他并不奢求和宇宙同呼吸；他只感谢社会为他挡风遮雨。这就是摩尔本人向往的生活。

如果说，规范有序的人类行为可以称作“社会”，那么法则(从日常的交通法规到朝令暮改的财产法，再到对乱伦、弑父等的禁令)就是那个社会的基本模式。莫尔对法则的信赖就是对社会的信赖。临近生死关头还在寻求法律保护，这表明他仍然依恋社会的庇佑。克

伦威尔明目张胆的作假誓，又肆无忌惮的破坏法律，恰好证明社会的庇护是多么不堪一击。各种社会参照荡然无存，合法、非法也失去了意义。他曾被社会抛入环境恶劣的宇宙，如今却又有了重返社会的机会。但是，即便陷入孤立的境地，他发现自己仍然能够再次或继续说出他在享受普遍庇佑时作出的那个决定。

……

（刘志刚 译）

布 鲁 克

布鲁克(Peter Brook, 1925～　　)英国当代导演和戏剧理论家。17岁进入牛津大学,从那时起,他便立志要作一名优秀的导演。大学时参加《浮士德博士》等剧的演出。50年代导演了莎士比亚的《一报还一报》、《泰特斯·安德洛尼克斯》、《冬天的故事》和《李尔王》,以及1964年导演的韦斯《马拉·塞得》,为他赢得了国际声誉。此后,他在伦敦、巴黎、纽约等地导演过各种样式的戏剧、歌舞剧和电影。彼得·布鲁克的导演风格受布莱希特和萨尔托的影响较大,他认为传统戏剧必须彻底改革,把"明星制"表演转向全体演员的集体创作,探索不受台词限制的"直接舞台创作"。1971年起参加国际戏剧研究中心的工作。

莎剧演出风格

崇尚孤立是一种十分丢脸的抱负，而完全的超然则几乎是不可能的：一位历史学家或哲学家罕能逃避其时代的影响，而对于一位戏剧工作者这则是不可能的，因为他维持生计的手段依赖于他与观众的接触。因此，无论一位导演或设计师作出多大努力想要用完全客观的方法去上演一部古典剧目，却永远无法逃避反映出他的第二时期——即他生活和工作在其中的那个时代……

导演可能犯的最大错误之一就是去相信一个剧本可以是不言而喻的。没有任何剧本能做到不言而喻。如果一位演员台词朗诵得很清楚但却很单调，就不会有谁能认为他工作做得很好。然而，在这个国家里仍普遍认为平淡而静态的演出是好的演出，一个广泛运用一切戏剧手段去阐明剧本内容的人却被说成是他模糊了剧本内容。的确，在英国，数量十分庞大的聪明观众太熟悉他们的莎士比亚了。他们已经不可能再带着悬念到剧场看戏，可是任何一个天真的观众都会这样。

他们像专家一样冷静地到剧场去倾听那已经十分熟悉的台词，观察演员如何处理它们。正是由于他们的影响才导致目前莎剧演出的非正常模式，冷冰冰的、正确无误的、文学气的、非剧场性的，并赢得巨大的称赞，然而却未能对普通观众产生任何激动的效果。

波尔和格兰维尔-巴克的学派通过反对国王剧团过于精巧雕琢的演出风格，对剧场艺术作出了很大的贡献。然而，这个流派走向另一个极端，在倒退中寻求简练……这是一种古怪的过分简练，相信只要背弃过去几百年里戏剧的发展，任何事情都能达到……为实现这个目标，一些导演尝试作出妥协。在当今拱形台口舞台的画面传统之内，他们又建造一个结构，以实现伊丽莎白时代舞台必需的布局要求，并且仍然可以供使用和照明，宛如一次现代演出的一部分。

这种方法有两头落空的危险。它的目标是想通过把布景变成一种形式戏台的方法来摆脱剧本的束缚，但却没有认识到，简单地把它置于一个台口之内，它就不再是一个戏台而变成一幅图画……其错误与用现代服装演莎剧相类似。他们散布的理论是，现代服装像伊丽莎白时代演员穿的同时代服装一样，完全从使用的观点设计的，因此对一出悲剧来说这是最少分散注意力的服装形式。然而，伊丽莎白时代的演员是穿着他们的现代服装在他们的舞台上表演的；位于一幅图画框架之内的演员总是些穿着一定时代服装的演员，即使这个时代正好是当今的时代。人们不可能完全避免不协调的事物，而作为最后采取的办法其作用就会大为降低，常常会比最华丽的服饰更加分散观众的注

意力。

当观众进入剧场时，他们的想象力就已经完全敞开。像在《小城风光》[1] 一剧中那样，如果大幕升起观众发现舞台是光秃的，那么这场演出最初的这种排斥图形的表示就清楚地表明这出戏里将不会使用图画性布景……然而，如果当灯光渐暗大幕升起时，幕布被降低，人们看到一种带时代装饰的结构，如果作为一种气氛因素暗示出白昼或夜晚，观众已经接受了一种画面传统习惯，于是会立即让其想象力置于导演的手段之下。这样就加于导演一种沉重的义务，他不能背叛对他的信任，这时如果他设法妥协，允许让戏变得不完全变形，而不是整出戏都用图形来表示，那么观众就会感到受了欺骗。既不能满意地发挥其自身的想象力，也不会对舞台上不断出现的富有想象力的令人信服的幻觉产生激动的感情……

要想把任何一部莎剧传达给当今的观众，导演就应作好准备让现代剧院的每一种手段为其剧本自由支配……在《罗密欧与朱丽叶》中首要的问题是要找到一种现代舞台技术，以便为那些韵文的幻象赋予自由和空间。有人断言，《罗密欧与朱丽叶》只是在一系列具有意大利风光的明信片图像般的背景幕下扮演的一出感伤故事剧，说这种话的时刻肯定是要过去了。这是一出充满青春气息的明朗的户外戏，其中的天空无时无刻不在变化——从最初的满是尘土的喧闹市场到弥漫着平静沉寂调子的墓地——天空是由巨大的地中海

---

① 美国剧作家桑顿·怀尔德(1897～1975)的名剧。

蓝色的天幕来表现的。这是一出空间广阔的戏剧，其中所有的布景和装饰可以很方便地变成毫不相干的事物，光秃的舞台上的一棵树就可暗示出一处孤寂的流放地，一堵墙就可像乔托的图画那样暗示整幢房屋。它的气氛仅用一句台词即可表现出来，如“在这种热天气里，一个人的脾气最容易暴躁起来”。它的处理一定要能够反映出南部这两大仇恨的军人世家中两个青年人激烈的热恋之情。任何基本上以雄浑和真实的伊丽莎白时代精神作为出发点来处理剧本的方法，很快就会发现在性格塑造上、台词朗诵上、布景或音乐中，都没让柔情蜜意和缠绵悱恻有发挥的余地……

导演用三种成分来创作：他的剧本、他的观众和他的艺术手法，三种里只有第一种是忠贞不渝的。导演的首要责任是去发掘剧作者的每一种意图，并且用他掌握的每一种手段把它们传达出来。随着剧场的发展，随着它的形状、布局结构、机械装置和传统习惯的变化，演出的风格也应随之变化。任何一部戏都没有尽善尽美的演出，也不会有任何最终的演出：像一位音乐家的体现一样，其存在是与其演出不可分的。

（杜定宇 译）



霍 尔

霍尔（Peter Hall，1930～　　） 英国当代著名导演和剧院经理。早年曾在剑桥导演业余演出，23岁时就在皇家剧院执导专业演出。1957年自己组织剧团“国际剧作家剧院”，一方面上演威廉斯等人的新作，另一方面上演莎士比亚的一些名剧。由于他在导演莎剧方面所取得的成绩，促成伦敦组建了皇家莎士比亚剧院。1976年彼得·霍尔接替奥利弗担任国家剧院导演。1977年被授予爵位。

关于莎剧的演出

台词表达已经落后于现今戏剧演出的其他方面。莎剧演员需要有大量实践，但他们并未得到这种机会。那些能够胜任莎剧演出的演员已经这样断断续续地实践了20年。导演还时而处于一个舞蹈设计者的位置，要求他与从不曾学过舞蹈的人一起上演一台芭蕾舞剧。一位姑娘可能在电视里和写实主义戏剧里表演得很成功，但她又如何能够愉快地去客串扮演一个莎剧角色并使其成功呢？那就好像你要去请求一个具有唱民歌资质的歌手去扮演依索尔德[1]。假若只给一个月时间让你上演一出莎剧，你是无法教会你的演员说好莎剧台词的。

让我们以一个年轻演员的个人经历情况为例。他从戏剧学校被挑选出来参加一学期的轮演剧目，在此期间他如果幸运就会扮演一个或两个莎剧角色。这会导致他在伦敦取得成功；通常这种成功是在一出写实

---

[1] 瓦格纳歌剧《特里斯坦与依索尔德》中的女主人公。

的现代剧中取得的。由于他的才能，他可能会被邀请去老维克或斯特拉福镇，但他面临的角色可能证明他过去的训练大部分是无用的。

时下莎士比亚已经不是一个需要进行含蓄表现的剧作家了。他所说的，他实际上所指的，都在他写的东西中充分表现出来，宛如那是一部乐曲。一部莎士比亚戏剧就像一部歌剧的总谱一样，给予人们创作的目标和一种复合的形象。你应该从那里开始创造，再回复到演员身上；演员从那里可以找到现实的人性动机，从而使他能唱出或说出诗意的印象。在一出写实主义的散文剧中，对话是一种原材料，易于变成一种写实的或诗意作品，演员可以从中起很大作用。他可以用各种不同的方式叙述一句台词，依然能创造出同样的效果。平时他如果说“我无法说好这句台词，我感受不到它”，他可能会得到原谅。可是一位莎剧演员要那样说的话，就会像管弦乐队的一位小提琴手站起来说：“我不会演奏这乐曲，我感受不到它”一样不可原谅。

同样，评论界在谈及一位新人时常常会说，他虽是位好演员但却不会演莎剧，因为他的声音和个性都过于现代，无法扮演英雄诗剧角色。他们曾这样评论过劳伦斯·奥利弗爵士、伊迪丝·伊文斯夫人[1]和理查德·伯顿先生[2]，最近又这样评论到多萝西·塔廷小姐[3]。因此，演员们都生气地离开莎士比亚戏剧。可

---

① 伊文斯夫人(1888－1976)，英国女演员。

② 伯顿(1925－　　)，英国舞台和电影演员。

③ 塔廷(1930－　　)，英国女演员。

是他们早晚会再回来的，如果能获得勇气不停地进击，最后终会达到目的。一般来说要通过实践进行培养。诗体剧最后终于把自己强加给这些演员，经过一番挣扎和痛苦经历之后把莎剧改变成了现代散文剧，演员迟早会发现诗剧自身能发挥作用。

(台词朗读发音所以不能令人满意，除了缺乏实践外，翟尔先生还列举出其他两个原因。)老维克剧场和斯特拉福纪念剧院对莎剧的台词表达均不太适当。你不得不需要比词句所允许的更多的惊人场面，因为这些地方依然是镜框式舞台。况且，我们的社会是重视视觉的社会，在这个社会里，除了音乐之外，人们并未得到其他的听觉训练。我们还要作一些夸耀。有位夫人这样说过："真漂亮，那些服装真美，很迷人，我从来没有想到那是一出莎士比亚戏剧。"

理想的解决方法是组织一个以演莎剧为基础的演员队，一个固定的剧团。在现实里一当你说，在剧里"我们会做的"，那么妥协就立即开始了。《等待戈多》的节奏被组织到这样一种程度，你拿掉任何一句台词都会改变此剧的平衡。可是贝克特却一直对我说："把戏演得慢点！"可是如果你把节奏放慢到超过一定程度，你就掌握不住观众的注意力。作为导演你必须表示反对一方或另一方；在剧院里你不可避免地会赞成某些事情而反对另一些事情。最伟大的艺术也总是会有争议的，即使像奥利弗扮演的麦克白也不例外。我对那些无知的或表示轻视的评论感到愤慨，可毕竟那是我们工作的唯一记录。

(杜定宇 译)

科 尔 曼

科尔曼(Hardin Coleman, 1932 ~ 1983)英国钢琴演奏家。毕业于伦敦皇家音乐学院。19 岁时即以出色的钢琴演奏崭露头角。曾获厄尔多尼奖金。1974 年哈丁·科尔曼赴德国,在柏林爱乐乐队演奏。1983 年死于癌症。

论 肖 邦

曾经有一个寂寞寒冷的夜晚，寒风在屋外呼啸。我在百无聊赖中，走到钢琴边。我坐在琴凳上，抬起琴盖。我的右手在琴键上快速地滑过，弹出一阵琶音。突然，我想到，也有这么一个夜晚，肖邦，在如今夜一般的寒夜里，就这样坐在琴凳上面。他的右手在黑白相间的琴键上飞快地滑过。他仰起头来，沉吟着，他合起他那双忧郁的眼睛，顿然，响起幽思如丝的琴声。《B小调夜曲第一号》，便在这如此寂寥，如此沉静的夜晚飞升起来，如同那飞蛾，向着夜空中的星光飞去。

我第一次弹奏肖邦的作品，年龄方幼。我的手指笨拙地从快板过渡到行板。我能够朦胧地感受到那舒缓沉着的步伐，心里油然而生起一种若有所失的失落感。我想象那个写出这样哀愁心绪的人。

我慢慢地成长起来。我逐渐体悟到，原来人生竟然如同肖邦的夜曲，洋溢着那种不可言说的感觉。我曾经试图反复弹奏肖邦所有的那些夜曲。每一首似乎都传达了同样的一种思绪。这究竟是什么样的情感？

哀愁、忧郁、思恋，还是沉抑？但是，从肖邦那充满忧伤的曲调中，其实我们还能感受到另外一种似乎截然相反的情感。这不是一种放弃希望的哀愁，而是充满了向往。于是哀伤拥有了生命力，拥有了一片广阔的蓝色天空。

不少人用“诗意”一词形容肖邦的作品。在我看来，这样的形容是没有实际意义的。因为诗歌这个词所涵盖的内容有许多。我们又怎能以诗去解释音乐，或者以音乐去说明诗呢?诗与音乐，一个依赖于文字，一个借助于音符。两者并不直接表述作者的心理，却凭借读者(听众)的直觉去体会领悟。读者(听众)体悟到的，仅与其个人的思想方式、审美意识和当时的心态有关。

因此，在我们聆听肖邦时，我们之所以受到感动，不是因为肖邦通过音乐传达给我们某种信息，使我们作出反应。相反，我们意识中的某个部分，因为音乐而发生了共鸣。这样，肖邦唤起的，恰恰是我们自己的感情。从肖邦的音乐中，我们认出了自我意识中的种种与之相通的东西。

(叶　红　译)

论　死　亡

三天前，我的一位友人坠楼自尽。他在中午时分，攀上高楼的顶层。他四顾，天色碧蓝。时间正是晚冬，风拂动他的头发。下面有稀疏的人在街上行走。他惊

栗着。他想："生，或是死，这是一个问题。"随后他摇摇头，暗笑自己的浅薄。生与死不是什么问题，而是一个现实，一个对任何生物来说都是不可规避的现实。他向前跨一步。他的脚下意识地往后退缩。我是生存着的。我能够感觉到自己的呼吸、自己的心跳、自己的肌肤在风的吹拂下松弛下来。他往前面一跃。

其实，生与死只是这一步之遥。向前是死，往后是生。正如莎士比亚的哈姆雷特所言，死亡的世界，没有任何一个人回来过。的确，谁也不能告诉我们死亡究竟意味着什么。是万劫不复的轮回，抑或是永恒的沉静？也许恐龙们亦曾经思考过这个问题。刹那间的闪亮，划过脑际，随后，是沉沉的无尽黑暗。

人若有灵魂，便会从躯体中飞升起来。据说你会感到自己浮起，在空中看到自己的肉身。你不知道究竟是怎么回事，便兀自进入一个隧道。你在飞翔，向上面，你抬起头，似乎窥见一丝光明灿烂美好。你想起自己短暂而漫长的生命，渺小而重要。你叹息，长长的叹息，这是忘川的水洗涤你卑污的魂魄。你真的忘却了一切人间的沧桑，向那光明的尽头飞去。

而我们其实都是怕死的。正因为我们不知道，于是才产生恐惧。想象遥远的古代，先人们用色彩涂抹自己的身体和脸，然后跳着奇异的舞蹈，匍匐在神明的脚下。据说中国的无数帝王曾经命令臣子寻找不死的药物。埃及人也认定自己死后能够复活。还有一些文化认为生命有如一个圆周，或者螺旋，既无聊而又有着深远的意义。莎士比亚说，死就是蜕去生的躯壳。但是，然后又会发生什么呢？确实，活着的人是不知道的。

斯特拉文斯基[1] 曾经做过一个梦。梦中许多精灵纷纷落入一个池塘里。他试图伸手去救它们，可是池水突然变成一个黝暗深沉的洞穴，有一股吸力，将他拉下去。

斯特拉文斯基说，他深信在我们的生命之上还有一种存在，一种超越了人的想象力的存在。这种存在包容了一切，渗透进入世人的生命的每一个缝隙。我们不知不觉地沉浸在这种存在里面。当我们有时在半夜里乍然醒来，眼睁睁地凝视那笼罩着一切的漆黑沉寂。这时，我们或许能够听到一种搏动，被我们的感觉承载着，令我们感到它的存在。

古往今来，人类敬畏死亡。这既是由于死亡所意味着的"不存在"，同时也更是因为死亡是上苍赋予我们每一个人的一份不可推托的馈赠。而等到人打开这份礼物时，一切目前所具有意义的，都随人的肉身一起消散而去了。

（叶　红 译）

论贝多芬

贝多芬的魅力，在于他将其坚毅刚强的性格与细

---

① 斯特拉文斯基（Igor Stravinsky，1882～1971），20世纪最伟大的作曲家之一，几度改变国籍，原为俄罗斯人，后被流放西欧，最后移居美国。

致柔腻的气质完美地结合在一起。他捕捉住刹那间人心的激越、心灵的激荡；他以一种穿透万物表象的洞察力，力图表现春天野花绽放时的芬芳，云朵在风中的颤栗，苍蝇在草间的嘤鸣，人在命运面前的叹息和挣扎，我们对爱情的向往，还有我们对造物化生的赞美和礼拜。在他的音乐中，我们有时甚至可以觉察到一丝稚嫩，一丝冲动，一丝少年人的豪气冲天。那行云流水，气势如宏。但是有时，他又纤弱如水边的那喀索斯[1]，沉醉在丝绵般的纤柔和莫名的哀愁中。我们有时会惊叹，一个在战场上冲锋陷阵的勇士，居然内心深处有着如此缠绵的思绪。

其实，音乐本身赋予了他这样一个机会，能够结合他那种矛盾的气质。奔放和细腻的情怀被安排在一个整体里面，就像对称的两极。

事实上，我们每一个人都有着这种看似矛盾的心理。往往我们不能觉察到，但是每当我们聆听音乐，我们体验到的不仅仅只是贝多芬的心灵世界。他的乐曲所唤起的，是那潜藏在我们心底的情感。这情感是沉郁在阴霾后面的惊雷，一旦炸响，便会令我们看见自己，看见生命中蕴涵的神的意志。我们的灵魂开始苏醒了。

于是，面对贝多芬，便好似在和我们的灵魂对话。我们如聋子、哑巴、盲人。我们能够体会到、感觉到、意

---

① 那喀索斯：希腊神话中的河神刻菲索斯和仙女莱里奥普的儿子，美貌出众。后因拒绝回声女神厄科的求爱，诸神惩罚他，使他爱恋自己在水中的倒影，最后憔悴而死。

识到，但我们不能言说。直觉在提醒着我们。这种朦朦胧胧的知觉，令我们感到怅惘。我们有一种挫败感。言辞只能描述语言可以表达的东西。但是灵魂既存在于我们可以意识到的世界之外，又包含在其之中。作为一个局外的评论者，语言无能为力。然而，贝多芬把他那些音乐带给我们。那乐声如一个灵媒，将我们同自己心灵底层的世界联系到了一起。刹那间，鸟儿的啁啾，天空的蔚蓝，黑夜的幽深，甚至于我们的呼吸，我们脉搏的跳动，顿然便具有了意义。我们领悟到自己生命的存在，和存在的一切的生命。流畅的旋律呈现出一派生机，灿烂、绚丽、辉煌；徘徊回旋的主题使人同样感受到生命的无奈。我们闭上眼睛，却看见光亮，闪烁不定，犹疑躲闪，稍纵即逝。无需语言的帮助，我们领会了。我们对自己说："原来如此。"

然而，贝多芬并不在乎我们的感受。他写过："孤独！孤独！孤独！"有如李尔王[①] 咆哮的声音。他曾经生活在一片沉寂之中。对于一个以声音的安排为生命的作曲家来说，还有什么比失去声响更为哀恸的呢？想象一下，当我们聆听《庄严弥撒曲》、《D小调第九交响曲》等篇章的时候，创作出如此卓越深淇、美轮美奂的乐曲的，竟然是一位失聪的孤独者。这寂静沉默的幕帘，如此的深沉、如此的凝重、如此的强大。在它的面前，我们会感到灰心气馁。然而，贝多芬没有自怨自艾地诉说他的痛苦。他以对生命的礼赞、对神的礼赞，

① 李尔王：传说中的不列颠国王。莎士比亚在他的悲剧《李尔王》中，把他作为主人公。

给他自己、也给我们带来隧道尽头的那一丝光明。只有领会到这一点，我们才真正体会了贝多芬。

我的一位同事曾经对我这样说过："贝多芬的伟大，就在于他的平凡。"的确，同任何人一样，贝多芬有着热情、温存、对神的敬畏、对生命的热爱、对真理的挚诚、对爱的渴望。我们每一个人，都或多或少怀有着这些人性的感受与感情，但是，贝多芬却从这普通、共通的情感中，升华出那天际神灵的话语。那是一种不平凡的平凡，平凡的不平凡。

贝多芬在他耳聋失聪的时候，写下了他的天鹅之歌，《第九交响曲》。这是一部凝聚了他全部的心路旅程的作品。在这部交响乐中，我们可以听见英雄对命运的抗议，听见抬着他灵柩的沉重的脚步声，还有沉浸在爱情和期待中的渴求，更有达到彻悟时的心灵的讴歌。"欢乐，你神的火苗，你天堂的女儿，/沉醉在火焰里啊，我们走进你的圣殿！/你的魔力凝合离散的世界。/在你的羽翼底下，所有的人类成为兄弟！"世界上的一切人种，所有民族，在这歌声的震撼下看到前头的希望。于是这欢乐不仅仅只是身心上的。它胜过狄俄尼索斯[①]的酒筵狂欢。这是超越了人的肉身的欢乐。这是超越了此岸和彼岸世界的终极的欢乐。

贝多芬的交响曲呈现给我们一个人成长的历程。他曾经对生命(生活)感到幻灭。他幻想胜利的喜悦，叙述他想象中与至高神性的结合。他在时代的浪潮中

---

① 狄俄尼索斯：在希腊罗马宗教中，他是丰产与植物的自然神，特别是以酒与狂欢之神著称。

感受到英雄的雄健与悲壮。那壮丽的场景使他神往其中。然而,大自然所蕴涵的,是人不可知的奥秘。他陶醉了。他沉迷地陷入对世间万物那玄奥的冥想之中。他意识到,人在这大千世界中,如一颗微粒,渺小平凡。他超越了生命的本体。在那雷鸣电闪之中,他体验到神的伟大,从而意识到生命的意义,以及存在的意义。但是,不可思议的是,他返回到了尘世间。他回溯自己,经过反观自我,他明白了音乐对他、对人类来说,有如甘露般,滋润干涸的心灵荒漠。他讴歌的是神吗?是那置身于时世之外的超然的神吗?还是人的心灵中本身所具备的神性?

贝多芬从不否定神性。他绝不怀疑在这存在的一切的背后,隐含着一种意义。然而他并不拘泥于教义。在他的音乐里,我们感受到古代希腊悠远的底蕴。与此同时,时代也赋予他灵感,驱使他向前,追逐神对他的若隐若现的昭示。他感受到责任的重负。他挺立起来。孤独使他沉思,帮助他在那一片荒凉的寂静中聆听神的宣示。他忘记自己只是一颗悬浮在空中的小小的尘埃。相反,他令其他一切人,包括我们每一个人,都感到卑微。他是强大的,于是他和他的音乐不朽。于是他与神性融汇在一起,为我们点燃烛火。他是现世的普罗米修斯①。他以自身的苦难,带给我们以启示。他以他的音乐,伸展出他的手,企图搀扶我们从泥潭中爬起来,站立起来,再次迈出我们的步伐,走向他。

曾几何时,我们在时代的黑暗中悲叹,为自己与生

① 普罗米修斯:希腊神话中的火神。

俱来的、不可避免的命运和卑微而感到惋惜。这难道不正是我们与贝多芬的差异？我们聆听他的音乐，或多或少地得到感召和领悟。他的音乐激励着我们冷静沉着，勇敢地面对世事的不公。如果有一天，我们能够在经历了命运的磨难之后，抬起眼睛，朝着天空，歌颂生命，歌颂神灵，这时的我们，将能够放下心灵的负担，了解我们生存于这个世界的意义，甚至窥见那隧道尽头的闪烁的光明。

（叶　红 译）

疲　惫

我们所身处的世界，依然沉浸在苦难和渴求之中。它有如一个人类邪恶的深渊，令我们丧失了享乐的心情。这世界依然被那淤泥沼泽吞没着，只有一小部分人逃脱了出来，攀爬到那最高的山巅顶端。

然而谁也没有看见一艘脱离苦海的方舟。我们四顾茫然，渴望着在天空中发现那衔着绿叶的白鸽。

于是我们只能等待，但是我们其实并不知道自己在等待什么。究竟是救赎，抑或仍然是那迷茫和焦虑。许多人感到疲乏，感到为这生命之火添薪加柴是十分痛苦的事。有的人于是放弃了。他们任自己坠入那深深的泥沼里，紧闭着双眼，感觉着那潮湿的泥泞覆盖他们的口鼻。

基督也曾经眼看着这污浊的人世。他被钉在十字

架上，感觉到生命的血液滴进泥土里去。但是他叹息着向上苍祈求："父啊，原谅他们，因为他们不知道自己在做什么！"其实我们能够体会耶稣当时的那种疲惫。他的血液带着生命流淌而去了。他的脚下是向他吐唾沫的人——而这些人正是他想要拯救的。他可曾感到委屈呢？

基督死去的时候，雷鸣电闪，风雨交加，大地开裂。他的呐喊撕开了阴霾，他的血烧灼着大地。这是一种无奈的怨怒和愤慨，融汇进那永恒的承诺里面。

承诺意味着希望。所以，我们高唱："哈利路亚[①]！哈里路亚！"

（叶　红 译）

---

① 哈利路亚：希伯来文的音译，意为"赞美上帝"。



麦卡特尼

麦卡特尼(Paul McCartney,1942～　　)英国摇滚乐音乐家、吉他手、词曲作家。早年和约翰·列农(John Lennon)一起组建披头士乐队。乐队成立初期,麦卡特尼和列农合作创作了不少脍炙人口的作品。之后,麦卡特尼和列农分道扬镳,成立了自己的乐队。保罗·麦卡特尼的作品具有强烈的浪漫风格。

伤　　逝[1]

这对于我和我的全家不啻为一个沉重的打击，令人肝肠寸断。琳达曾经是、现在也依然是我一生的挚爱。在过去的三年中，我们携手并肩，同她的病魔斗争。那真是一场恶梦。

她从来都不曾抱怨过。她始终满怀着信心，希望有朝一日战胜疾病。然而，事与愿违。

在她与癌症搏斗的日子里，我们的那些好孩子，海莎、玛丽、斯黛拉，还有詹姆斯，他们都是她生存的非凡的动力。而她永远活在他们的心里。

她曾致力于素食主义运动，以及动物权益的保护工作。在此过程中，她显现出惊人的勇气。能够单枪匹马地同诸如肉禽委员会那样的对手斗争，甘冒成为世人笑柄的危险，并最终胜利，像她这样的女人，世上能有几个？

她是一个内向的人。对她不了解的人只能窥见她

---

① 本文是麦卡特尼在他妻子去世后写的一篇感怀文章。

生命的很小一部分。她是我见过的最善良温存、纯真无华的人。

在她眼里，所有的动物都像迪斯尼动画片里的形象那样，令人爱怜，值得尊重。她意志坚强，丝毫不受别人的意见左右。对于麦卡特尼夫人这一称呼，她并不感到有什么了不起。曾经有人问她，别人是不是称呼她作麦卡特尼夫人？她回答："有的人有时是会这样想的。"

整整30年，我有幸成为她的爱侣。在此期间，除了一次迫不得已的暂别，我们相伴相依，形影不离。有人问为什么会这样，我们说："为什么不这样？"

她也是一位摄影师。几乎没有几个人比得上她。她的摄影显示出一种强烈的至诚，一种鲜见的对美的观察力。

她还是一位母亲。她是世上最好的妈妈。我们常说，我们最大的期望，就是孩子们成人后，能够怀有一颗善良的心。他们确实做到了。

我们一家人，亲密无间，因此她的逝去在我们的生活中留下一片巨大的空白。我们永远也不可能摆脱它的阴影。但是我想，我们将能够渐渐接受这现实。

对她最好的祭奠，莫过于大家都能食素。如今的食品种类繁多，食素其实比许多人想象的要容易得多。她从事素食业，只是为了一个目的。那就是把动物们从人类社会和习俗强加在它们身上的残暴中解救出来。

我想象不出，还有谁比她更不像个商人。然而她孜孜不倦地为动物的权益工作，竟成为一名食品业的

巨头。曾经有人告诉她，有家竞争对手公司仿冒了她的产品，可是她只会说：好极了！现在我可以退休啦。她干这一行从来就不是为了金钱。

最后，她几乎没有承受多少病痛的折磨，便匆匆地去了。簇拥陪伴着她的，是她心爱的人们。

她弥留之际，我和孩子都在场。每个人都想对她说，他们是多么地爱她。

最后，我对她说："你现在骑着那匹阿帕鲁莎骏马，我们策马穿过树林。明媚的春天，风信子都盛开了，天空清澈、碧蓝。"

我还没有说完，她便合上双眼，安详地去了。

她是独一无二的。因为曾经有过她的存在，这世界才更加美好。

她的爱心永远永远地存留在我们的心中。

我爱你，琳达。

保　罗

（邹　舒、陈　弘　译）

沃 尔 夫

沃尔夫(Michael Wolfe,1942～　　)英国童谣作曲家、教育家、文学评论家。在格罗切斯特郡一小学长期担任音乐教师,同时为电台、电视台主持儿童节目。麦克尔·沃尔夫创作了大量童谣词曲。他还经常为年轻人举办讲座,讲解古典音乐和古典文学。沃尔夫的童谣被翻译成法语、意大利语等文字,由他亲自配曲,受到各国儿童的欢迎。

关于雪莱

在我们这样一个暮气沉沉的年代里，不可能创造出类似雪莱这样的诗人。因为，无论作为诗人还是男人，雪莱在其本质上都是个孩子。

知道什么才是孩子的特性吗？那是一种和现代人类截然相反的精神气质，一种源于洗礼之水的精神；它笃信爱情，笃信浪漫，笃信信仰；它认为自己是一个小不点，可以聆听到童话中小精灵的絮语；它是一种将南瓜变成马车，老鼠变成马匹，卑微变成高贵，虚无变成一切的神奇力量；它深信每个孩子在他的灵魂深处隐藏着一个属于自己的小仙女；它是生活在核桃夹子里、却认为自己拥有无限疆土的国王；它是——

从一粒砂中发现一个世界
从一朵野花中看到一个天堂
在你的手掌中握住无限
在一小时中拥有永恒

雪莱就是这样一个不知生命的，一个具有魔力的孩子。

他之所以具有这样的特性，不仅和他与生俱来的气质有关，也源于他童年时期长久的孤独。笼罩在他早年学校生活的阴影，使一个孩子敏感脆弱的神经不堪承受。于是他躲进内心的城堡，并收起通往外界的吊桥。他在一个封闭的世界中长大成人；于是，有一天，他突然破茧而出，他的与众不同让整个世界为之困惑。大多数诗人，如同大多数圣人，在他们闪亮登场之前，必先经历与世隔绝；在他们诗情澎湃之前，必先离群独索。唯有历经断首的痛苦才能演变为六翼天使。

于是，这个仍具有孩子特性的男人开始用儿童的眼光来描绘这个世界。他用漂流的纸船来表达他对无效游戏的沉溺，但究其本质并不是我们常说的幼稚行为，也不是无聊琐事，而是充满着童趣与新奇。

然而，孩子的本性又是如此多变，它常常使雪莱在哲学家与无聊者中转换，时而令人爱怜，时而令人生厌。他常顾影自怜，夸大其命运的不幸，但除了一些他自招的诋毁言词之外，他的生活状况足以令其他同代诗人羡慕不已。他有一群忠实的朋友，一个忠诚的妻子，一份微薄但固定的收入；他的笔从不受制于贫穷的摆布；他的绝妙幻想从未受到生计的磨损。

当他的同伴们经历着生活的不幸时，雪莱却在享有才华、诗歌、爱情的同时恸哭不已，如同一个疲倦的孩子在哭泣中过着忧虑的生活。难道，你不也是如此吗？我悲伤的兄弟；难道，这不也是我的真实写照吗？难道珍珠只能溶化在伤心的泪水中吗？我们中"有谁

会真正满足自己所拥有的呢？”

当然，雪莱仍和同时代其他伟大的诗人一样有着不被赏识的悲惨命运。他承受着批评家们的种种非难，他们不停地修剪着斜逸旁生的诗歌分叉。但我们不相信雪莱会因为背叛时尚而悲伤，更不相信他会从所谓“受到后世的赞赏”中获得安慰。对一个真正的诗歌者来说，促使他写诗的真正动力不是现世的掌声，也不是后世的肯定，而是只有一个原因，引用济慈的话来说，就是——

我在天堂中被教诲
如何舒遣我充满诗歌的胸膛
……

让我们来欣赏雪莱的诗歌吧！透过其革新形而上学的不羁面罩，我们看到一张孩子般迷人的脸。也许没有比《云》这首诗能更纯粹、更典型地代表雪莱风格的作品了。宇宙只是他的玩具盒。他与月亮捉迷藏，星星在他手中摩擦鼻子。他在天堂门外穿梭往来；地板上撒满了他梦幻的碎片。他在太空的荒野上狂奔，追赶着变幻的世界。他依偎在慈祥的大自然母亲的膝前，百般舞弄着她垂下的长发，寻找着她的最佳发型。

这也是雪莱之所以能写成《解放了的普罗米修斯》，并被誉为“神话诗人”的原因。大自然的神话，是所有人类神话的源泉。云雀是天堂流言的传播者，云是大海鼻子中呼出的热气。所有这些大自然的基本元素，在雪莱神奇的幻想和永恒的诗文中，变幻出各种各

样的化身。

雪莱是一个真正的自然诗人，但不是像华兹华斯那样对自然予以真实的再现。他视自然为其调色板，而不是摹仿对象。在他描绘自然的段落中始终充满着梦境般的景象，而不是华兹华斯笔下清晰的、可辨认的自然景象。当然，雪莱是从现实生活中掘取原型，并通过重新组合变幻出世上不存在的景象。把雪莱归为湖畔诗人，是因他对自然的热爱，也许是一种更加热烈、但欠深刻的爱，雪莱是"热血沸腾的生物"。

> "如同上帝的酒让他变成一个情人的歌者"而华兹华斯所拥有的是"安静而执著的爱——缓慢的开始但从不结束"。
>
> ……

雪莱令人惊奇的丰富想象仅次于莎士比亚。但他的意象是具体的，而莎翁的则是抽象的。让雪莱不用比喻来说话如同让大部分人试图用比喻来说话一样困难。浸淫在想象的井台边，最普通的东西也被他赋予了诗意。对意象运用的不同目的使雪莱区分于其他湖畔诗人。意象对他来说，不仅仅是表达方式，或点缀手段，而是其本身的无穷乐趣。

至此，我们发现雪莱更应该属于他个人极度陌生的另一分支——形而上学派。

形而上学派和雪莱一样迷恋意象的本身，但他们失败了，并不是因为他们与意象游戏，而是他们与意象游戏的冰冷态度。雪莱由于拥有理解意象、表现意象



的天赋,并与他自己罕有气质相糅和,创造出提取抽象物的超凡能力,再加上他特有的热烈自发性,则避免了上述危险。如果说,科学已能产生出细如游丝的线,仅能承受最微小的蜘蛛在上攀援,雪莱则可以自由奔跑在最飘渺最纤细的抽象线条上。对他来说,世上不存在抽象的事物。最枯燥的抽象物:

> 在他脚下开始颤动
> 然后开出红色的紫色的花来
> ……

可以这样说,雪莱具有感知物质与精神之前秘密联系的能力。在诗人如影如幻的意象里,最缥缈的精神乐章我们都能找到相应的美丽实物。他站在有形和无形的交接处,可以随心所欲地切换。他的思想如同骑在马上的步兵,用令人困惑的敏捷,时而步行、时而骑马驰骋……

最能代表雪莱这方面才能的作品也许是他的珍品——《解放了的普罗米修斯》。在这首诗歌的最后场景中犹如酒神在舞蹈、在喧闹、在狂欢,使人飘飘欲仙;诗歌像美酒一样喷洒,音乐一直在耳畔奏响,直到气喘吁吁的灵魂开始乞求暂停。然而,这些场景却是该诗歌在艺术上的缺陷。因为困惑的读者发觉剧情到此为止,已没有发展余地,它本该随着宙斯的灭亡而结束。

雪莱最完美的诗是给济慈写的牧歌式挽诗。事实上,很少有真正哀叹一个诗人之死的诗歌;也很少有一个诗人曾葬于桂冠编织的棺木。在这首属于例外的

《阿多尼斯》中，诗人哀叹道：

在他双眼微闭丝一样的眼眶旁
躺着一滴泪水
如同一颗凝结在睡莲上的露珠
……

然而诗人告诉我们，他只是发声机器的声带振动，他亦将在风中消失，一支很快被忘怀的乐曲。而他又被分解成无数微粒，并被编织成新的乐曲。从他的死诞生出上百个新生命。在这微弱的安慰声中，我们听到泛神论者的近邻——悲观主义者的痛苦呻吟。

……

为什么，那些为我们写出人间最宝贵、最有灵气的诗歌的诗人们——雪莱、济慈、柯勒律治，却会在文学史上有着最悲惨的记录呢？难道（根据神秘的类比）悲伤、激情和幻想是紧密相连，如同水、火和云；太阳与露珠产生蒸汽，而水和泪水生成《极度快乐的景象》；收成最好的地方往往是从前的战场；心灵，如同雨后的大地才是最芬芳的。也许，星星的光芒如同玫瑰的刺；对诗人来说，在漫游天堂之后，往往带着血淋淋双足归来。雪莱就其生活状况而言要比济慈、柯勒律治更美满些，但他的生活在道德层面上，也许比他们更富有悲剧色彩。他的死是一个神话，一个生存的意象；一个非物质意象的物质沉船。

……

一个具有魔力的孩子，生在一个成人化的世界中；

一个被宠坏的自然之子，自然的女儿们的玩伴；"如豹一般美丽而敏捷"，囚困在他自己火热思想的灼烤中；赤脚走在险峻梦境的边缘，敏捷地跳跃在不相干的幻想缝隙间；伟大的天才，其灵魂如同连接尘世与天堂的梯子，天使般的歌声在上面回荡着——但他的躯体却陷于死亡的船上，被坚不可摧的命运之印牢牢地封住，被一往无前的时间之潮抛在一边。当我们迟钝的眼中只看到毁灭，当科学精细的眼中只发现生命的腐化与能量的消亡，让我们希望，在物质世界里，仍能看到超自然的世界；在注定灭亡的世界里还有一些温柔与奇迹的存在吧！

（贺利平 译）

佩　恩

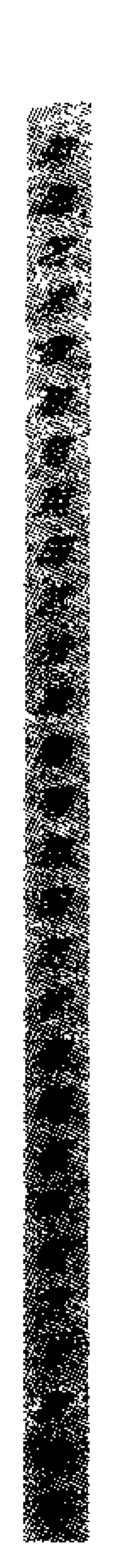
佩恩(Ross Payne,1944～　　　)　英国版画家。早年曾学习希腊语文学,后开始涉猎现当代文学。佩恩于童年时代起即开始在舅父的熏陶下对版画产生兴趣。他的作品具有强烈的古典象征主义。罗斯·佩恩希望在作品中"体现出人的心灵深处的内涵"。他画作中的人物形象往往十分怪异,意境怪诞。

寻找快乐

1

我们都熟悉一种称为痛苦的严酷东西，它紧紧纠缠着人类，且用一种乍看起来模糊不清的方式，顽固地、持续不断地纠缠着。它的显现并非持续不断，否则，人必将停止生存；然而，其顽固却始终如一。总有绝望的阴影伴随人身后。是什么给予它如此权利时刻驻足我们门口，以其无形而恐怖的手使门半启半闭，伺机闯人呢？迄今为止最伟大的哲人面对它也最终屈服；而且，哲人之所以为哲人，是因为他认识到痛苦无法抗拒，他知道自己无异于芸芸众生，早晚必将遭受苦痛。此种苦痛忧伤为人类遗产的一部分；确定自己永不受苦的人，只是用令人不寒而栗的自私来掩饰自己而已。用来掩饰自己的外衣可保护他不受苦痛，同时也使快乐远离。若世上可以找到安宁，生活中可以找到喜悦，它们并不能通过关闭感觉之门而得来，此门引导我们走向存在的最高境界，最精彩的华章。来自身

体的快感，诱导我们以现今的状态生存。若不是呼吸这一行为可带来满足感，很难想象人会乐意受此麻烦。我们生命中的每时每刻，每一行为，无不如此。我们所以活着，因为即便拥有痛感也是快乐的。我们所想望的只是快感，否则，我们只能尝到一成不变的忘却之水，人类将会灭绝。身体方面如此，情感生活显然也是如此——想象力、敏感性以及其他所有细腻情感，与人脑的奇妙记录机制一起构成内在的敏锐的人。快感形成人的快乐，一系列无穷无尽的快感即为人生。毁掉促使人坚持不懈进行生存实验的快感，那么，一切将不复存在。因此，企图漠视痛感的人，无论愉悦还是伤痛，都保持了同样心态。否则，痛苦便会撞击生命之本，摧毁自身的存在。而且，就我们现今的理性与直觉所及，这一点适用于任何情况，甚至适用于令人向往的东方涅槃。这种状态只能是一种异常敏锐的极度的快感，而非湮灭；根据我们现今能够审视的生活经验可知，快感愈是敏锐，便愈强烈——正如一个敏感而富于想象的人，与身体粗壮的人相比，更易于感觉到朋友的忠与不忠。显然，拒绝感觉的哲人，丝毫不给自己留退路，甚至连那遥不可及的涅槃也不留。他只会摒弃生命的赐予，换言之即感觉的权利。如果他选择牺牲他所以为人的那种东西，他只能满足于乏味的知觉。然而，没人能够这样做。他继续存在的事实清楚地证明他依然想望感觉，用如此确定而活跃的方式，以致这种欲望必须在身体上得到满足。不以虚伪的禁欲主义自欺欺人，不努力舍弃那难以割舍的东西，似乎更为实际。牢牢抓住存在本身，向它探究存在之谜，岂不是一



种更大胆的策略，一种解开存在之谜的更可行的模式？只要人们停下来考虑其从快乐与痛苦中汲取的教训，就可大体猜测造成快乐与痛苦的原因？然而，人们惯于逃避自我审视，逃避对人性的任何剖析。尽管如此，必然存在着一门与其他门类的科学同样明白晓畅的生活科学。的确，该门科学少有人知，只有一两位前卫的思想家推测到它的存在。可能有，而且必定有一位见证人察觉到该新知识的发展，正如最早涉猎实验的人目睹了迄今所获知识系统如何从自然界演化而来，从而造福于人类一样。

2

毫无疑问，如果人们能够确信通过自杀的方式可忘却痛苦的话，更多的人愿意尝试自杀，正如现今许多人一样，仅仅为了逃避生活的重负。在饮此毒酒之前，由于惧怕招来存在方式的改变，惧怕招致更强烈的痛苦，因而犹豫不决的人，比起那些鲁莽之辈，更有知识，那些鲁莽之人，会一头栽进未知世界，自以为该世界美好宜人。忘却之水完全不同于死亡之水，只要生育法则尚存，人类就不会以死亡的方式灭绝。人重返物质生活犹如酒鬼重把酒杯，——他也不知为何，他只是想望生活中产生的快感，正如酒鬼渴望酒精产生的快感。真正的忘却之水远远落后于我们的意识，只有意识消失，只有意识不再使我们充满理智与情感，才可获得此水。

为何人这一生灵不重返孕育他的寂静的子宫，永远安宁平静，如未受生命原动力推动的胎儿？他不这

样做，是因为他渴望乐与苦、喜与忧以及爱与恨。不幸的人会强说自己对生活没有欲望；然而活着这一事实恰恰证明他说的是假话，没人强迫他活下来。古代划船的奴隶可锁在桨上，但生命却不能锁在身上。若生存的意志不复存在，人体这超级装置，就如同火焰未燃之引擎一样毫无用处，——我们固守这一意志，永不放手，它使我们得以完成本来令人沮丧的任务，诸如瞬间的呼吸等。我们毫无怨言地乐于付出如此巨大的努力，为的是我们能够生存于无数快感当中。

甚至，多数情况下，我们满足于漫无目的，不知所向何处。当人开始意识到这一点时，朦朦胧胧知道自己正在艰辛地努力着，因而对生命的意义产生质疑。他感到失落无望，不知所措。他变得怀疑一切，萎靡不振，感到幻想破灭，问出显然无法回答的问题：为看似不可知的结果呼吸是否值得？但是，这些结果可知吗？至少会问一个很小的问题，猜测我们的目标所处方向是否可能？

3

这个问题，由悲伤与消沉引发，看似属于 19 世纪的时代精神，实际上是一个长期以来一直在问的问题。

于是，人的自然部分达到了顶点；他将石头艰难地滚上山峰，只是为了看它再次滚落山下，——就像埃及人、罗马人以及希腊人一样。为何做此无用功？完成一项任务只是为了看它恢复原状，这难道不足以引发无法言表的厌倦情绪？然而，就我们有限的知识所及，有史以来，人一直如此。有一座山峰，他可通过艰辛的



努力到达，因他愚昧无知，见远方光线眩目，便觉眼花缭乱，迷茫困惑，于是回到自己熟知的山阴歇息。然而，时常会有某位勇者凝视光线，决意攀登新的高峰，从而解开其奥秘。诗人与哲人，思想家与教师，——所有其他“人类的兄长”，都时不时见到此景，有些已从中辨认出金门之轮廓。

那些金门将我们引向人性的圣殿，引向孕育生命力的地方，在那里，人即是自己人生神殿的牧师。已有一两人向我们表明，通过金门进人那佳境，是完全可能的。柏拉图、莎士比亚以及别的伟人已通过金门，并且在门边用含蓄的语言向我们发表高见。伟人跨过门槛后，便不再与槛外人对话。甚至他在槛外时的言论也是如此神秘，如此含蓄，如此深奥，只有那些紧跟其步伐的人，才解其中味。

4

人们所渴望的是，如何化痛苦为快乐，即如何调整意识，使其视亲身体验过的感觉为最愉快的感觉。这一方法能否凭借人的思维发现，至少是一个值得思考的问题。

如果人的思想专注于任何特定问题，他所做的便成为一种向更深层意义所作的努力和探求。然而，这仅仅是一顶由无名小卒编织的精神活动之花冠而已，已远离他自身。离开此等无名小卒，他将无材料可论。即便诗人也需要无数劣等诗人赖以为生。他是自己时代诗歌才能的精华，同样也是以往时代的精华。将任何个体与自己的同类割裂开来是不可能的。

因此，如果人们不是将未知视为不可知，而是深入思考，那些金门就不会如此紧闭不启。只是需要一只健壮的手臂将其推开。有勇气进入金门，也就是有勇气无畏无愧地探索人的内心深处。打开金门的钥匙可在人的敏锐之处、人的本质、人的情味之中找到。当金门打开时，找到的是什么呢?

在漫漫历史长河中，不时传来各种声音回答这个问题。那些通过金门的人，身后留下言论作为遗产给予其同类。从中我们能够发现明确的迹象，金门那边可找到什么。只有那些向往通过金门的人，才能从中读出其隐含意义。学者，或者更确切地说，学究，读遍不同民族的圣贤之书，有识之士留下的诗歌哲学，从中只能找到有形之物。他们从人性圣经中找到的，仅仅是美化自然传奇、夸大人的心理可能性的想象而已。

我们在字里行间所找到的，也就是我们要在人性中找到的东西；研究人性中不存在的东西，不可能在文学当中，或者通过任何思维渠道找到。这当然是所有真正学者熟知的显而易见的事实。

读书人很快就会察觉到：前人还没有发现金门通向忘却之路。相反，只有跨过金门时，才能体验到真正的快感。但是，此种感觉呈现一种新的秩序，一种现今未知的秩序，没有有关其特性的某种线索，我们不可能享受此快感。毋庸置疑，乐意博览我们可涉猎的全部文献的学者，都能获得这一线索。凡是大量研究过神秘书籍与手稿的人都确信其存在，认为其所以无法理解只是因为无人愿意从头读起。因为必有一条贯穿始终的线存在：从蒙昧到开化再到智慧；自然延伸至直觉

与灵感。我们只具有少量人的秉赋，那么，人的全部秉赋何在？藏于看似不可揭穿的薄纱之后，直到他勇于撕开这层迷嶂，才能拥有全部才能，掌握一切科学、一切艺术。这勇气来自于确信，人一旦相信其想望之物存在，他会不惜任何代价去获取。困难在于人的怀疑。要涉人人性的未知领域，需要坚持不懈的艰苦思索，以便开启人性之门，探索无限风光。

无论多么危险，艰苦思索都是值得的，这一点必然包容19世纪的悲观问题，——人生值吗？诚然，它足以鞭策人们付出新的努力，——怀疑文明之外，思维、艺术以及完美过程之外另有一道新门，将我们引向生命的现实。

5

随着目标的实现，一切似乎都已完成。人也好像无事可做了，要么像动物般舒舒服服地吃喝睡眠，要么去信仰致命的怀疑论。其实这时只要他抬头一望，就会发现金门就在他面前。汲取了时代的文化精华，他已成为文化的化身，完全有可能向金门进军。但却很少有人迈出尝试性的一步，不仅仅是由于迈步之前的重重困难，而且因为人们还未意识到踏上这条道路将会获取许多的欢乐与愉悦。

愉悦是因人而宜的，每个人都在不同的层次上寻求属于自己的最大的快乐。他注定要穷其一生去追寻快乐，正如向日葵要仰日而生，睡莲要倚水而居。他还要尽力摆脱一个压迫着他灵魂的事实——即使得到了快乐，快乐也会转瞬即逝，他将再次去找寻。不仅仅如

此，他实际上从未真正得到过快乐，它总是在最后一刻溜走了。这是因为他试图通过与外在事物的接触，去得到不可捉摸的满足心灵需要的快乐。外在的事物又怎么能取悦内在的人呢？内在的灵性是不用眼睛看东西，不用手来触摸物品，也没有感觉去了解它魔墙之外的事物。环绕着它的有魔力的障碍是无限的，因为它本身就是无处不在的；它存在于一切生物体中。离开了它，作为一个整体的宇宙的任何一部分都是无法想象的，除非我们一开始就认定探求生命的真谛是毫无用处的。如果生命不是同宇宙紧密相联，如果我们人类不是因为身为宇宙的一分子而是仅仅因为自身的存在而存在，那么生命的确就变得意义全无了。……

对于宇宙的整体性、联系性的完全认知……存在于个人之间，不同的世界之间，宇宙和生命的极端之间。精神与物质的幻想之间的距离，实际上是人类想象中的恶梦。梦魇的存在仅仅是为了折磨人的神经，这一点连小孩都知道。我们需要一种辨别力，去区分仅与我们自身有关的头脑中的幻影与影响他人的日常生活中的幻影。这一规则同样适用于更大的范畴。当我们生活于虚幻的恶梦中时，想象自己在宇宙中孤身独行，伙伴们也不过是恶梦的一部分，这一切也仅仅与我们自身相关。但是当我们渴望与那些尝试过叩开金门的人对话时，辨别力是绝对必须的，以防我们把睡梦中的混沌纷乱带人现实的生活。如果我们无法区分现实与梦境，就会变成疯子，堕人孤独无友的漆黑与混乱之中。人类历史上的每一次进步都跟随着这种混乱，文明之花在盛开之后就会凋零枯萎，遭受严冬与黑夜



的凌虐。如果人们不努力培养辨别力，以区别黑夜中的幻影与阳光下的生灵，这种混乱就会不可避免地降临。

但是如果人有足够的勇气去抵制这种倒退，岿然屹立在已到达的高度，并随时准备迈步继续前进，那么他为什么没能发现这种勇气呢？没有什么能让人以为通道在某一点会被封死，除非是宣扬“此路不通”的传统观念。而人们恰恰视若珍宝般地接受了这一观念，并以此为自己的懒惰正名。

6

懒惰事实上是人类不幸的祸根。正是由于懒惰，爱尔兰农民和四处游荡的吉普赛人才会陷入困顿不堪的境地，世人才会沉溺于感官享受而心满意足。饮醇酒，品美食，喜好美景乐声、漂亮的女子和舒适的环境——一个有教养的人显然不会把这些作为人生享受的终极目标。即使一个粗人也不会永远满足于卑俗的娱乐。的确不存在什么最终目标，因为生活是由多个层次组成的一个巨大的无止境的系列。倘若有人选择了站在他已达到的文化层次上静止不动，并宣称自己已无法再前进，那么他不过是在刻意为自己的懒惰寻找借口罢了。当然也有可能吉普赛人的确满足于穷困，他们安贫乐道的品质使他们与最文雅最有教养的人一样伟大。但他们是由于无知才满足，一旦他们蒙昧愚顽的头脑得到智慧的开启，他们的态度就会截然不同。这样他们就会达到一个较高的层次，不过要让他们接受智慧的开启也决非易事。爱尔兰农民嗜饮威

士忌。当他痛饮之时，他会把那些规范人性、教导人们克己节制的宗法教律抛至九霄云外。有教养的嗜食者喜好的是精细的美味，但他和最卑贱的农民一样目光短浅，因为他同样没能看到在食欲的满足之外还有别的什么东西。与那些粗人一样，他也被一种压迫着他灵魂的幻觉所蒙骗。由于曾经得到过令他愉悦的感观享受，他幻想能够通过无休止的重复得到最大限度的满足，直至最终发疯。他喜爱的美酒的醇香侵袭毒害了他的灵魂，使他除了感观需求之外别无他想。他与因贪杯而发疯致死的人一样沦落到无望的境地。醉汉从疯癫中得到了什么益处呢？一无所得。痛苦吞噬了所有的愉悦，然后死亡降临最终结束了痛苦。他遭受了最后的惩罚，因为他长期固执地忽略了一条与重力定律一样永恒不变的自然法则——人不能停滞不前。同一杯愉悦的美酒不能被品尝两次，第二次品尝时它不是被滴入了毒液就是被溶入了仙丹。

同样的论证也适用于智力方面的愉悦，依然是这条法则在起作用。我们看到一些智力上正当盛年的人们，在超越了他们的同事之后，却产生了一个致命的无聊想法。他们向灵魂中与生俱来的惰性屈服了，开始以重复做过的事情为慰藉自欺欺人。随之而来的是研究成果的匮乏和活力的消逝——刚过中年的伟人们经常陷入这种令人失望的不幸境遇。青春的火焰与思维的活力能征服内在的惰性，助人攀登智慧的高峰，并使人像呼吸山间的新鲜空气似的愉快地接受自由的思想。但是最终体力的衰退开始了；大脑的机能失去了强大的动力并开始松懈了努力，因为肌体的青春期结



束了。于是人就受到了人类最危险的诱惑者——惰性的猛攻，其实惰性一直守候在生命之梯上等待着攀登的人们。它将毒液滴入人们的耳朵，所以从那一刻起，所有的意识都停滞了……

人们喜欢驾轻就熟，总能在弹奏熟悉的情感之弦时找到慰藉。太多的人喜欢留恋过去，不敢尝试未知的新事物，仅仅满足于反复弹奏那一触即和的弦乐。通过这种方式他们确信自己的生命之火仍在燃烧。但实际上他们最终只能落得个与嗜食者、醉汉一样的下场。随着感觉机能日益丧失活力，即使是熟悉的弦乐也渐失往日的魅力。他竭力想恢复原先的激情与热诚，愈发狂热地敲击旧有的音符，紧抱那些能激起他们感觉的事物不放手，并将致命的毒酒一饮而尽。于是他彻底地迷失了，疯狂控制了他的灵魂，正如它曾经控制了醉汉的肉体一般。生命对于他已是毫无意义，他已不顾一切地堕入了神智疯狂的深渊。一个不太出名的人如果做了这样的蠢事，他将会令他人生厌，因为他固执而又愚蠢地坚持自己熟知的无聊的想法，还自以为抓住了一个最终的目标。如同死亡一般致命的乌云已将他包围，连他原先的崇拜者也悲伤地离他而去，无奈地回顾他早年的所言所为，以期铭记他的伟大。

7

什么可以补救这种不幸的无谓努力呢？是否存在某种对策呢？生活显然具有它自身的逻辑法则，从而使生存成为可能；否则我们将会除了混乱和疯狂以外

一无所得。

当一个人初尝愉悦的美酒时，他的灵魂充溢了无可名状的欢乐和新鲜的感觉，而第二杯酒就已经被滴入了毒液。倘若他执迷不悟，就会坚持往杯中滴入毒液，一滴、两滴、三滴，直至整杯美酒完完全全变为毒鸩——这就是愚昧地要求重复、强化的结果；显然这意味着死亡。幼童总归要长大成人，他不可能永远停留在童年，反反复复地享受孩童的乐趣，除非他愿意变成一个白痴。植物总是先扎根抽芽，然后开花结果。如果只生根叶没有花果，就会被园丁当作废物而铲除出园。

有的人选择了一条勤勉不懈的道路，决不允许懒惰来麻痹自己的灵魂。他在每次享受快乐时总能得到一种全新的更高层次的愉悦感。这种精细而又模糊的感觉使他的快乐远离了单纯的感官享受，使他体味到令人变得不朽的生命之精华。有过这种体验的人将不会轻易地品尝愉悦的美酒，除非酒中有此精华。他将热切地迎来更充实的生活与更广阔的天地。他在爱人身上找到了灵魂的归宿，于是激情变得平静；他在自己的思想中发现了超越于众人精神行为之上的崇高的真理，于是他能乘直觉之鹰，翱翔于迸发诗作灵感的天际，无须再进行单调乏味的知识之旅；他在自己的感觉范畴之内，在阳光清风、美酒佳肴、运动休息之中看到了成为敏锐之人的可能性，而这种可能性是不会随着肌体与大脑之死而消亡的。在世人只能观其形的轻松欢快的艺术与音乐之中，他看到了光辉耀眼的金门。他穿越此门去找寻如山间清新空气一般能赋予人激情

与活力的一种新的生活。……

能够呼吸充裕的新鲜空气……假若他死去了或者他的形体还存活着，他仍然将会在每时每刻都寻求新的更高层次的快乐与更完美更令人满意的经历。

（王媛媛、白静远 译）

门槛的玄妙

1

毫无疑问当进入一个新的生命阶段时，必须放弃一些东西。当幼童成人后，他就不能再耍小孩子脾气。圣保罗在他的多处留言中都说过，他已品尝了生命的仙丹，正行进在通往金门的路上。一杯愉悦的美酒，每滴入一滴具有魔力的仙露，就会溢出一些。大自然对它的孩子们极为慷慨，杯中的酒总是满至杯沿。如果一个人决意要品尝酒中的仙露，他就必须舍弃他自身存在的较为粗俗愚蠢的品性。为了让生命的仙露日益增多，他必须每时每刻都果敢地克服自身的不足，他必须成为自己的教员，自我监督不断增长才智，随时准备接受苦行和责罚……

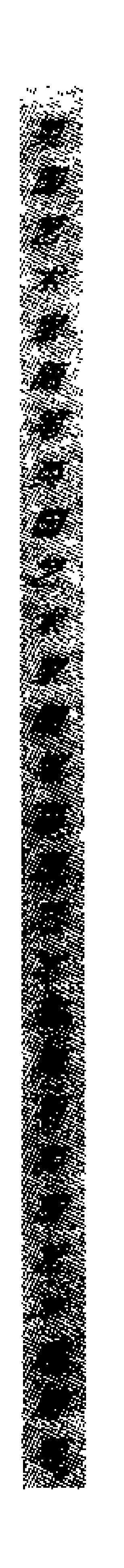
只有同时具备耽于逸乐和坚忍克己这双重潜质的人才有可能进入金门。他必须既能体会到生存所能给予的最微不足道的欢愉，又能毫无痛苦地抵制所有的享乐。当成功地培养了这双重的潜质后，他就能从自

己的意识中清除那些俗世之人所追求的享乐，然后面对的就是更高层次的愉悦了。他将发现生命的精髓并不像斯多葛派[1] 坚忍克己的哲学家们所宣扬的那样。他们不认为享乐中会有愉悦存在，并将两者一起否定了。面研究生命本身，不被任何条框所束缚的真正的哲学家却意识到果壳内还藏着果仁。他们不是笨拙地去啃整个坚果，而是去壳取仁，得到事物的精华。所有的情感和感觉都要经历一个去壳取仁的过程，否则将不能成为人性发展中的要素。在通往智能、生命和完美的道路上，到处都有帮助人们到达目标的方式方法。只有那些拒绝承认生命和物质不可分的人才会否认这一点。他们的精神状态具有极大的随意性，已无法改变。自古以来不可视物就压迫着可视物，非实体压迫着实体；超物质的符号与象征总等待着物质的人去破译。对于那些悖离此道随意逗留的人，我们也无能为力，只能让他们安然地停留在原地，从事他们自以为最能够体现生命存在的单调无聊的工作。

2

毫无疑问人必须教会自己什么是超越物质以外的，什么是包容在物质以内的。我们知道幼童的生活是一个漫长的不断调节的过程，他要学会使用感觉器官……了解物质的世界。如果他想生存下去，他必须

[1] 指在古希腊和罗马时期兴起的一派思想，它的创始人芝诺（公元前340～前265），通常在雅典集市的画廊柱下讲学，所以这一派人被称为画廊学派或斯多葛派。斯多葛派相信知觉是真知的基础。



认真不懈地学习这些。有些初临人世的婴儿却逃避这些，不愿接受那些必须完成以使物质生活成为可能的艰巨的任务。他们退回到出生前的状态，放弃了构造繁复的形体，在昏睡中逝去。在物质的世界中得意逍遥的芸芸众生也是如此。他们在自己熟悉的领域充满自信，锐不可挡，而在非物质的宇宙中却像婴儿一样弱小无知。他们拒绝进入非物质的世界，每时每刻都试图回复到物质的生活中。……

最初的努力具有重要的作用，它不仅是一个自觉自愿的行动，而且是一个力量的问题。而这个力量的获得与发挥，只能通过运用意志力来实现，除此之外，别无他法。期望生而具有大量财产是无用的。生命的王国中不存在任何遗传性。人必须自力更生，从自己过去的经历中寻找并继承有益的东西。任何一个生命的观察者都会明白这一点，只要他不被偏见所蒙蔽；即使存在一些偏见，有常识的人也会觉察到这个事实。正是从这点我们得出了关于生前受罚和死后得到永久超度的教义。其实这条教义不过是从一个较窄的意义上阐述了自然界种瓜得瓜、种豆得豆的规律罢了。睿智的斯维登堡[1] 深刻地领会了这一规律并将它作为最后的定局。他的偏见使他没能觉察到可能存在着一种新的不受感官世界控制的行为。他对于科学观察过于教条化，认识不到死亡后必有生，正如秋后有春，黑夜过后有黎明。虽然他已超越了单纯的求知阶段，但

[1] 斯维登堡(E. Swedenborg, 1688 ~ 1772)，瑞典著名的科学家、神秘主义者、哲学家和神学家。

还是在离金门的门槛仅有一步之遥的地方停住了。对他而言他所超越的那部分似乎已囊括了整个宇宙。在他并不完整的经验之上,他创立了一个学说,试图包容所有的生命范畴,并拒绝对此学说进行改进或超越。这正是那令人生厌的无聊工作的又一表现形式。但斯维登堡毕竟是目睹了金门的第一人。他证实可以从思维的高度看到它的存在。于是令我们对踏入金门产生了朦胧的不可遏抑的憧憬。

3

一旦人领悟到金门的意义,他就会明白只有穿越此门才能探求生命的真谛。金门将会带他进入勇气与意志开花结果的地方。大自然是最慈祥的母亲,她从来不会对她众多的孩子们感到厌倦。她总是对渴望生命要求生存的芸芸众生友好地张开双臂,微笑着欢迎他们的到来。那么她为什么要对有些人关闭金门呢?因为当他们还未对寻求感官愉悦感到厌倦时,是不可能离开原路向金门行进的。在哪儿播下欲望的种子,它就会在哪儿萌芽。这显然是合乎情理的,印度人的转世轮回学说正是以此为基础建立的。人们对这一体现东方思想的学说已非常熟悉,此处不再赘述。与西方人一样,印度人也相信他所度过的每一天不过是构成人生的许多天中的一分子罢了。东方人对于那些控制灵魂存在的自然法则的透彻领悟,是通过长期的思考得到的。他们中的许多人,经常苦思冥想一些西方人认为不可想象的课题。正因如此,他们在研究人类精神成长方面硕果累累。乘着众人的精神之梯,佛祖

穿越了金门，并为门槛外熙熙攘攘的人群留下了佛谕：金门终将开启。

（王媛媛、白静远 译）

贾　德

贾德（Randolph H. Judd，生卒年不详）英国当代水彩画家、散文家。曾在剑桥大学学习机械工程，后因肺病辍学。以后到德国、法国学习油画，又在日本生活数年。回国后，开始对英国传统的水彩风景画产生兴趣。伦多夫·H·贾德的作品融汇了传统和现代主义的风格，同时亦糅和了一定的东方情调。除绘画作品外，还创作了不少诗歌、散文等文学作品。

七　月

七月，给人以闲暇。人们感受着树叶深深浅浅的绿意。那各不相同的绿不再预示着成熟程度的不同，因为此时所有的树木都已显示了它们最浓的绿，它们的千姿百态显示了不同的个性，而不仅仅是时节的变化。几乎所有的绿都是深邃的，却并不悲哀，也不阴郁。每天它的颜色都变得更深，显出一种庄严，与深灰色的天空并不完全和谐，也许在多变的眼睛看来，这春天已逝的日子好像清晨不再的午时那般平淡。

深邃——正是这个词，不是黄昏的肃穆庄严，不是入夜的危机四伏。七月的黎明之中，林木所显现的是种共同的美，共同的清新，以及一种神秘的和谐与永恒，一如黑夜与白昼之不可分离。孩提时我们对黎明和夏季的日出抱有一种崇高的感受，那是我们此后再也难以得到和保持的；并且对于四月和四月的黄昏我们有种更为强烈的情感，为它们感到心痛，这种心情只有在岁月的流逝中才能逐渐得到平复。

然而在另一方面，很快便发现儿时身边熟悉的事

物，一成不变且平淡乏味，在平平常常的一天之中再也没有让人兴奋的事，春天般的夏日也开始让人萎靡不振。这对一双成熟的眼睛来说，因为很久没有得到满足，反而对于青天白日和夏末初秋的诗情画意渐渐领悟，厌倦之情已然离去，在大自然中再也找不到什么非常熟悉的东西。的确，对于盛夏日出之后的畏惧已经消失，在四月的微光中已不再看到太多的过去。但是，它们以一种全新的目光看待每一天，看待绿色的夏季，看待每一个午后，看待以各种姿态显现的天空，还有日渐变深的榆树。

榆树，这庄重的树木并非不为人爱，它的叶子密密层层，纹丝不动。它那高大的身影独自挺立，夕阳给它的树冠染上一层深深的金黄。可是如果能走过所有树木，穿越所有古老的森林，那么它们只是些如绿茵般点缀四周的树木；如果还能走遍某郡，在想象中集合了某一种类的树木，就好像走在一个花园里采撷了一种鲜花在手中，那么这种收获不是像获得了白杨一样吗？对于白杨的真正的感情是种最易理解的感情。在整整一天的旅途中，双眼确实在远远近近地将它们集合在一起，不愿错过任何一棵。即使偶尔忽略了一棵，满目翠绿的林木站满山坡，这是无论如何也不会被忽略的。这一想象造就了一个白杨带。乡间立刻有了回音，变得充满活力；漫山遍野的白杨对人们的目光报以热烈的回眸。林林总总的树木也许各不相同，然而白杨是卓尔不群的。

它们所有的种类（它们的同种欧洲山杨也应列入其中）在静默的森林中不断自由自在地摇动，很容易找

到它们。从林深处远远一瞥，刹那间你会发现它们温柔地闪现；在你的旅途中你会突然意识到它们近在眼前。天光与微风匆匆来去，像爱白杨的人的眼睛，飞快地找到了它——这舞动着的，渴望被发现的树啊。

毋须多言，人们决不可能造出一个同样好的栎树带。栎树只是消极地等待被人发现，在寻找过程中，很多都会被错过。但是，白杨很快会被旅人发现，它们是活跃的，发出一种高昂的警报，它们不会沉睡。一片小树林中有一棵白杨仅显出微小的迹象，而一长排白杨树则会突然卷起一阵风。它们在哪里都充满了对生命的渴望，它们正如山涧溪流一般活泼清新。

很难想象有很多白杨的地方会有旱灾。它们的绿意并不太浓，夹杂着云一般浅灰的色彩，给人以深深的凉意。要认识它们永不凋零的生命确实需要一双朴实清新的眼睛。当其他树木变得灰暗，保持静默，白杨和山杨不会(或几乎不会)变得黯淡，在盛夏的日子里，它们没有一天不保持清醒。没有一条河会如此警醒，即便是一片裸露在风中的湖水。

济慈说他的狄安“用犹如山杨树叶一般清凉的手指”梳理云鬓，他是知道世上最凉之物的。这是一种给人以清凉之感的颜色，是微风撷取浅绿和浅灰两种色彩后赋予这叶子的。白杨的绿并不鲜艳欲滴，也不金光耀眼；它是一种深沉的色泽，有如柳叶之绿意盈盈，但绝非银光闪闪。艳阳几乎不能给它涂上金光，只能在叶间闪烁。阳光与风一同在林间穿越。在盛夏季节，你会看到白杨傲然挺立，直指天空，而其他树木均已颓然。

那么，把你那寻觅白杨的幻想表现出来，引领那野生的树木与生命抗争吧。没有一个渔夫曾网到如此耀人眼目的鱼，也没有一个星座曾经囊括使人震撼的星。

（胡幼文 译）

足　迹

这个时候没有一个旅行的好消息传来，也没有一个朋友走近，但是你要表示欢迎，或至少应该想到，因为那徒步旅行者已经走来了。那足迹，那山上的足迹是美的；云游四方的代价是艰苦跋涉，跋涉过后的休憩和身心恢复是他们得到的报偿。他们栉风沐雨，领受神的祝福；他们经受苦痛，但他们是大地的朋友。清晨他们被草地上的露水打湿，中午那些静静的河流给他们带去清凉。在山路上他们变得更加坚强，也许还不够，但他们必须这样。对于旅人来说，在世间跋涉从来都是艰难的，着履或赤足，他的足迹纤弱，一如他并不耀眼的光芒。

如果说他们曾经遭遇艰难，则如今再受困苦。旅人的双脚总得与大地有更多的接触。他的脚对于鲜花、清新空气、清凉小溪、野麝香草和盐滩，比我们对周围的任何事都了解得多。这是它们的呼唤，双手会很乐意被小草抚摸，被毛茛属植物碰撞，而足迹是旅人赤足留下的痕迹；鼻孔也如赤足一般高兴能如此亲近青苔的气息；脸孔则不时在憩息的当儿，享受着它的特权。

如果现在我们的双脚如此与自然之地隔绝，这距离会不可避免地使它们失去生命与活力。只有完全赤足才会有活泼泼的足迹。你看那农民，一星期中除了受罪的几小时外，他从不穿鞋．你看那双活灵活现的脚像是在说话，脚变得像手一样富有戏剧性。他的脚像空气一样清新，在阳光下变得黝黑，田野使它们保持健康，它们不习惯于鞋中的黑暗，也不愿被囚禁在鞋的桎梏中，农夫的双脚从来不会局促不安。那属于上流社会的脚是整洁的，从来不会提起脚跟以示对沉闷单调生活的不满，因为它早已忘了自由的滋味。现在它比从前要活跃——当然相比之下女子的脚更为活跃；可不管是站在踏板上还是马镫上，或梳洗停当准备散步，或装备完毕将要比赛，或打扮一新参加舞会，那脚都套进了脚镣。无论如何，它沉默难言。

它不再有一种独特的生命力，你再也不能看见或感觉到它。而整个鲜活的身体自然有无数这样的敏感之处，但和触觉有所区分。拥有细微神经的手指是那么奇特，古时人们曾相信一根手指代表一个天使；而现代的脚已最大限度地丧失了它所有精致的特点：已经毁了，失去了它的功能，退化到了低层次的杂乱无章的生活状态。这就好像一张风景画中各株本该拥有独特芬芳的树木，却由一只庸俗的手运用空洞的——空洞的而非简约的——概念来胡涂乱抹。或者好像一个人应该以一种流行的姿态享受一整天的快乐滋味，“莫让时光转瞬即逝”，对于一切来说，快乐所能做的正像痛苦一样多。

脚和脚的关节承受着压力，它们所藉以表达的语

言是混乱的。浪荡公子把爱玛阮莎的手比做小提琴，她的手套便是琴盒，无论如何他要用手套打比方，而不会用靴子，尽管爱玛阮莎的脚和她的手同样可爱。它同样也有一种“内在的温柔”，徒步旅行只会使它更精致，而不是粗陋；它的足弓看来如此柔弱，禁不起她整夜舞蹈；事实上它只是使她保持平衡而已。它适于亲近大地，但却是为了跳跃而非为了歇息。

毫无疑问，对于男人、女人和孩子来说，那温柔的、不合常规的、敏感的、活跃的脚，甚至没有将它小小的脚底完全接触地面，也不会为了让一个建筑师看着满意而去站在一个底座上，它，似乎可以说，是一个意外的东西。它是一个充满生机的作品，拥有一部发展史；人类只是在付出了疲劳和痛苦的代价之后才实现了直立行走。从一个脚印中可以看出人是多么软弱啊：没有什么能比一双赤足留下的印迹更无助、更不匀称了。

温情，也是人类双脚的一种无声表达。你得走过一个季节，在一群赤足之人中发现一个费尽力气穿鞋的人，自然，他沉默如雪。而那女子，不仅踩得她的高跟鞋满世界响，而且来去匆匆，恰如疾雨一般沙沙作响，自然，她也沉默如雪。在葡萄树中间，你听不到摘葡萄者的声音，在石砌的打谷场上你也听不到收割庄稼人的声音。在他们的来去之中，有一种简单而神秘的意味。当你以为你是独自一人时，那成排的庄稼里会有他们的微笑和黑色的眼睛忽隐忽现。他们沉默寡言的行为却传递了他们的声息，他们的笑声四处荡漾。

（胡幼文 译）

雨

不曾期待流星——因为它们太过出于偶然——在自然界中，除了我们熟悉的雨，没有一种东西是如此地超越了我们的双眼的期待。雨丝给我们的风景划上纤细的条纹，它似云中之箭，如果我们的双眼够灵活的话，倒可以参与它们箭一般下落的旅行。

长长的雨丝落下，立刻形成了它自己的轨迹，即成为我们印象中的阵雨，使我们感到我们的印象毫无疑问是深思熟虑的结果，而非草率成就，也并非仅凭感觉得到。我们很容易得到的即时印象倒不如说是出于迟缓和毫无准备，在我们的惊讶之中，雨丝悄然飘过，令人目眩神迷，它们闪烁着下落，一阵又一阵，恍惚之间人们温情的眼睛便看到这世界已是混沌一片了。人们感到迷惑的眼睛有一会儿工夫被那些迷人的形象所吸引，于是开始与星际的曳光一同嬉戏，渐渐不再注意那早已坠落的雨，落地之后，那些雨点便不复存在了。在这异乎寻常的时刻，雨点迅疾的行动被笼罩上一层神秘色彩，在人们的脑海里写下逝去的情景，然后逐渐消散在天空。

……

雨是云的孩子，云带着它四处漫游，翻手为云覆手为雨，无数的日子因此而变得各不相同。云去了便是雨，它遮蔽了天光。它四处飞旋赶走了太阳，它最终落

下驱散了阴影。它威胁你又顺从你，它把高山都撼动了，和这高山相比，阿尔卑斯山只不过是小山丘；它在相对的顶点和天堂的雉堞之间建立起如孩童一般的和平。

（胡幼文 译）

属于睡眠的时间

有些时间被称为睡眠时间，其实未必能入睡。在思想的某种状态下，这时间仍然属于睡眠，到点了便有节奏地呼叫起来。清醒地工作着的时候，不打瞌睡，不觉倦怠，没有忧伤。但人在夜晚的思维总与白天有所不同；夜晚他的思维能力在睡梦中达到最高峰，但那却属于夜晚和睡眠。梦中的思维能力是无法解释的，并非完全受到阻碍，因为思想是醒着的。思想去了又回来，正像潮起潮落，它们的确会回到它出发的地方。

在睡眠时思想有思想的自由。那时夜无法施展它的影响，它只能引起睡眠者的情感、直觉和紧张。它促使他体验愤怒、爱情、受辱和惊骇的极致，这一切在其醒时不可能使他如此，并且他也绝无此等能耐可以为所欲为。这种增强了的能力（当然是睡梦中的能力）是准时随夜晚而来的，即使睡眠与梦两相分离。

那孩子并未睡着，但在静夜里躺着，对于黑夜必须拥有睡眠时间这一点心知肚明。他把他困惑的心放在一边，等白天另找时间在另一种状况下解决。“等我长

大了我就能忍受这个了”，这种想法在一个小孩子的思想里并不比“等到白天我就受得了再去想这个”这种想法来得更多。通过这点他承认这双重习惯和双重经历，并不想互相交换，只想在记忆与期待里共同交流。

可能人们会发现工作一整天或一整夜会消耗一部分脑力，于是在某个晚上会像个孩子似的想象自己成了诗人，体验一番诗的格律，使处于记忆和期待的极端状态的脑力有所缓和与恢复。

从不曾做过一个美梦，从不曾有过发狂的时候，这恐怕是因为醒着的时候太多；但是失眠使人无法在睡梦中重新历练醒时的思想，损失不可谓不大。要在白天与黑夜之间作出选择，或者要推想白昼的天光与夜晚的黑暗哪一种状态更真实更自然，如果断然下结论则难免失之偏颇。

要想生活在夜里，一个看门人不能醒着的时候太多。也就是说，他不能把夜的特征大大改变，比如说排遣孤独，比如说远离黑暗与寂静。如果夜晚充斥着灯火与喧嚣，它们已改变太多；自然被辱至此，令人避之不及，她的韵律已被破坏，当伦敦街上的煤气灯亮起来的时候，云雀在人口稠密的街道上被囚禁鸟笼，徒然呼唤春天，唱着黎明的歌。大自然很容易被欺骗，而冥思苦想，正如云雀，恐怕已被引入时间的歧途。你可以在如此喧哗的人群中度过一段特别的睡眠时间，不去理会他们；你可以因此硬把日子拉长。但是，这样做并不意味着两种生活都能过得好，也并非意味着在暮睡晨起的变换中变得平庸。

处于睡眠中的意识，在某些神秘的观点看来，对光

线有种极度的敏感。布莱克的诗几乎可以说是英国诗歌中最具光彩的诗——光彩如旭日东升。他直接从夜晚、悲伤和睡梦写起，一直写到扫烟囱的孩子的梦想，一切都像“装煤灰的袋子”一般漆黑一团，但那孩子对于绿草地和小溪流的梦想是明亮如昼的。因此，的确，在布莱克的诗中有另一种光明，那写的也是一个孩子的梦想。当然他是在睡梦中想出的，醒来后便写成了“无邪之歌”——

> 啊！哪里是我的梦幻之地，
> 它的山川耸立何处，它的溪流奔向哪里。
> 啊！父亲，我看见我的母亲正站在
> 百合花盛开的水边，
> 以及一群洁白如雪的羊羔中间，
> 甜蜜又喜悦的她走在汤玛斯的身边。

这一种意象只属于睡眠，或者说在半梦半醒之间。

考罗也抓住了睡眠这一绝好的机会。在他的早期作品中，他表现出的正是一种梦幻风格，那当然是因为在睡梦中他去了国外，这使他能看见如此超凡脱俗的光明景象。夏季是画家珍爱的季节，主要是因为在夏天有那么多的睡眠时间，同时也是光线充足的时间。他把人在黑夜的思绪展现在阳光下——考罗是这么做的——他生活在夜里，在对艳阳的描绘中，把夜的特征发挥到极致。在那些心灵可以梦见光明的日子里，在梦幻之夜里，在阴暗的午后，他在意念中感觉到夜的节奏，他的双眼却看到真实的太阳在冉冉升起。

他自己还没有真正走进白天的生活，但考罗具有一种对于夜的生活的极强的领悟力，这使他能看到夏日的黎明。这里，至少，对于这些空灵的绘画所唤醒的记忆中的梦境有一种解释，那些早期作品并非广为人知，但它们却代表了考罗的全部世界。每一个知道梦幻中的风景是什么样的人，一看到考罗的早期作品都会惊叹不已，不仅是喜欢，而且有一见如故之感。这是处于睡眠时间之中的心灵所感悟到的晨曦。

（胡幼文 译）

生活，使人误解的实例

艺术起源于抽象的装饰，出于纯粹的想象和令人愉悦的工作，与非真实的或并不存在的东西联系在一起。这是第一阶段。接下来现实生活开始被这刚刚出现的奇迹所吸引，试图挤进这神奇的领域。艺术把现实生活作为她原始材料的一部分，对它进行再创作，将它再次塑造成一个新形象，完全撇开事实去虚构、想象甚至幻想，通过装饰性的或理想化的处理，把一道无法逾越的美丽屏障设置在艺术与现实之间。第三个阶段是现实生活占了上风，将艺术就此流放。那是真正的衰落，从此我们的苦难宣告开始。

以英国戏剧为例。一开始在僧侣的掌握中戏剧艺术是抽象的、装饰性的，迹近于神话。然后她开始服务于生活，运用了生活的一些外部形式，她创造了一个全

新的族类，他们的悲伤比任何人所能感到的悲伤更厉害，他们的快乐比情侣们的快乐更强烈，他们有着泰坦的狂暴，还有神明的镇定，他们有着巨大的不可思议的罪恶和不可思议的美德。艺术用于描绘他们的语言与在真实生活中运用的语言不同，它充满了音乐的共鸣和甜蜜的节奏，那庄严的韵律使它显得高贵，那奇特的节奏予它以精致之感，华丽的词藻点缀其间，美妙的措词使其形象丰润有加。艺术以奇装异服来打扮孩子们，给他们戴上面具，在她的引领之下古老的时代从它的大理石棺中走了出来。一个新的恺撒在罗马大街上禹视阔步；乘着紫色的帆船，划着船桨一路高歌，另一个克莉奥佩特拉沿河直达安提阿。古老的神话传说和梦幻故事得到了新的外表和内涵。历史被重写，几乎没有一个戏剧家不承认艺术所描绘的对象不是简单的事实，而是夹杂着梦幻的美丽的复合体。在这一点上他们完全正确。艺术本身确是一种夸张的形式；作为艺术的灵魂，选择性，正是一种被着重强调的模式。

但是，现实生活粉碎了这完美的形式。即使在莎士比亚的作品中，我们也能看到这终结的过程已经开始。在他晚期的作品中，无韵诗逐渐让位于散文，对于特性的过分关注已经显示了这一迹象。莎士比亚的一些剧作——数量相当多——语言或笨拙，或粗俗，或夸张，或怪诞，甚或猥亵，完全是现实生活发出的声音在艺术作品中的回音。谁拒绝清新风格的介入，就只能独自品尝江郎才尽的苦果。莎士比亚绝不是个十全十美的艺术家。他太爱面对生活，长驱直入，将生活中自然真实的对白不加修饰地运用于作品中。他忘了一旦艺术

抛弃了他运用想象力的手法，他也便丢弃了一切。

（胡幼文 译）

自然主义的曝光

毕竟，模仿艺术真正能给我们的只是某些特殊艺术家多种多样的风格，或者某几类艺术家的风格。你当然不会想象中世纪的人们会与那些刻画出来的人物有什么相似之处，在中世纪的彩色玻璃上，或石雕与木刻上，或金属工艺品上，或挂毯上，或以金银色装饰的手稿中，处处可见这类人物。他们可能是相貌很平常的人，看他们的外表，并无滑稽可笑、惹人注目或奇异怪诞之处。我们在艺术中所了解的中世纪，仅仅是一种有着固定模式的风格，而为什么在19世纪就不再出现这种风格的艺术家是毫无道理可讲的。没有一个大艺术家看到的东西是其本来面目。如果他看到了东西的本来面目，他就不再是一个艺术家了。举我们今天的例子。我知道你喜爱日本艺术。好吧，你真的以为那些出现在艺术作品中的日本人是确实存在的吗？如果你真的这样认为，那么你根本就是一点都不懂日本艺术。日本人是某些艺术家从容不迫、自觉自愿制造的产物。如你把一张 Hokusai 或 Hokkei 的画，或任何日本大画家的画放在一个真的日本绅士或淑女的旁边，你会发现画与真人之间没有一丁点儿相似之处。生活在日本的真实的人们和英国的一般民众并没有什

么不同；就是说，他们是极其平凡的，没有一点古怪特别之处。事实上整个日本纯粹是个造物，没有这样一个画中的国家，也没有这样一群民众。我们的一位相当出众的画家最近去了菊花地，怀着一种愚蠢的希望想看看日本人。然而他所看到的一切，他有机会画下来的，只是一些灯笼和扇子。他根本没法找到那些居民，尽管他在堂滋维尔先生画廊里看到，展出的得意之作妙不可言。他不知道，日本人，就像我说过的，只是一种具有特定风格的固有模式，或者说是一种精心想象的艺术。所以，如果你渴望得到一个关于日本的印象，你千万不要作为一个游客去东京。相反，你应该待在家中，沉浸在某些日本艺术家的作品里，然后，当你吸收了他们风格的精髓，抓住了他们充满想象力的视野，你就可以在某个午后去海德公园坐坐，或到匹克狄利散散步，如果在那儿你看不到一个纯粹的日本的话，那么在哪儿你都看不到。或者，让我们再一次回到过去，再举古希腊为例。你认为希腊艺术曾告诉过我们古希腊人什么样吗？你相信雅典女子正像帕台农神庙的壁缘上之高贵显赫的雕像，或者像那些坐在神庙的三角墙上的不可思议的女神一样？如果你从艺术上判断，她们当然如此。但是看一看权威的作品吧，比如亚里斯托芬。你会发现雅典女子饰带扎得紧紧的，穿着高跟鞋，把头发染成黄色，在脸上涂脂抹粉，绝对和我们今天浅薄的时髦女郎或轻浮的风尘女子一模一样。事实上，我们完全是通过艺术的媒介回头去看已然逝去的时代，而幸运的是，艺术，从未也不曾告诉过我们真情。

（胡幼文 译）

[ＧｅｎｅｒａｌＩｎｆｏｒｍａｔｉｏｎ]
书名＝英国艺术家随笔
作者＝
页数＝３０１
ＳＳ号＝０
出版日期＝

目录

七月
足迹
雨
属于睡眠的时间
生活，使人误解的实例
自然主义的曝光